

Le conte comme scène en résistance
Laurent Poncelet, Paul Biot, Martial Poirson
Entretien

Le Festival International de Théâtre Action (FITA) accueille pour sa cinquième édition en 2010 en région Rhône-Alpes des spectacles qui viennent des quatre coins du monde, avec l'enjeu de créer une dynamique locale et populaire de rencontres et de dialogues avec les habitants des quartiers, cette population que les théâtres institutionnels appellent aujourd'hui, non sans présupposés idéologiques, les « non-publics ». À partir du travail de création de longue haleine de Laurent Poncelet¹, notamment à l'étranger, de celui mené par Paul Biot², ancien directeur du Centre de Théâtre Action de Belgique, et des échanges générés par les débats qui nous ont animés depuis quelques années, nous tenterons dans cet article d'établir le lien entre le conte et les différentes expériences théâtrales croisées à travers le monde, qui visent à placer le spectacle vivant au cœur de la vie de la cité, en présence et en interaction avec le peuple, et ce dans une dimension populaire qui à aucun moment ne perd de vue la vocation artistique du spectacle et sa recherche esthétique. Nous nous intéresserons à une scène en confrontation avec le champ politique, au plus proche de la population, qui agit, transforme et ne laisse pas le spectateur indemne. C'est ce qui justifie le titre de cet article : « le conte comme scène en résistance ». Cette réflexion s'appuie sur des spectacles qui sont eux-mêmes des contes ou s'en inspirent, faisant référence aux mêmes sources, histoires, personnages, lieux, anecdotes, récits, mythes ou pratiques rituelles transmis par le moyen de l'oralité, dans la confrontation directe avec les passeurs de la mémoire et de la culture.

Dans un premier temps, il s'agira de faire l'hypothèse d'une fonction originelle et d'une histoire de la scène qui seraient reliées à la résistance face à un ordre établi, avec

¹ Auteur, metteur en scène et comédien, Laurent Poncelet est également fondateur de la Compagnie Ophélie Théâtre et du Festival international du Théâtre Action Rhône-Alpes qu'il a créé en 2002. Il monte des spectacles avec des équipes professionnelles ainsi qu'avec des personnes en situation d'exclusion sociale, dans une démarche de création collective (écriture, mise en scène), dans différentes régions du monde. Une de ses dernières créations, *Magie noire*, actuellement en tournée en Europe, est issue d'une résidence à Recife, au Brésil, où il a travaillé avec des jeunes artistes des *favelas*. Il vient de terminer une création collective avec le groupe Mange-Cafard intitulée *Quartiers Divers*, création professionnelle hors norme et déroutante montée avec des personnes marginalisées socialement autour de la question de la relégation des quartiers périphériques. www.opheliatheatre.fr

² Paul Biot a été cofondateur et délégué du Mouvement du théâtre action ; directeur et administrateur du Centre de Théâtre-Action (1992-2005) ; administrateur de Culture et Démocratie. Il a notamment dirigé *Théâtre-action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*, Belgique, Éditions du Cerisier, 2006, ainsi que plusieurs articles sur le Théâtre Action, notamment « Le théâtre d'intervention dans le Théâtre-Action en Belgique », *Études théâtrales* n°17, 2000 ; « Le Théâtre-Action : champ social, moisson politique », *Alternatives théâtrales* n°83, 2004 ; Théâtre-Action, Théâtre/Public n°135, 1997 ; Théâtre-Action : social ou politique ? », *Réseau*, Oct.-Déc. 1995 ; « Un théâtre en résistance », *Théâtre-Public* n°124-125, 1995.

comme objectif de déboucher sur du débat au sein de la communauté, afin de s'opposer, de ne pas accepter le cours des choses, de changer l'ordre établi, voire de transformer le monde social. Il convient ici de mettre en évidence une des origines possibles de la scène : ce qui peut l'expliquer, sa raison d'être, ses fonctions premières possibles dans une communauté, dont le conte peut être aussi un héritage.

Ensuite, par sa nature même et le rapport au public qu'elle induit, la forme « conte » présente les conditions requises pour s'inscrire dans le champ politique, le mettre à mal et interagir avec lui. Par les références aux cultures traditionnelles, il est d'ailleurs déjà en lui-même un acte de résistance. On parlera ainsi des projets éducatifs en direction de la jeunesse, menés par certains partenaires dans les quartiers pauvres en vue d'une réappropriation des éléments constitutifs de leur propre culture et d'un réinvestissement de l'espace public. Ces projets s'inscrivent comme autant d'actes de résistance visant une affirmation de la place d'une communauté dans le monde, consciente de ses origines hybrides, de ses identités métissées, de ses richesses oubliées. Le conte en fait, selon nous, partie intégrante. De plus, sur la scène contemporaine, au regard du contournement de la censure et des pressions politiques qu'il permet (à partir de la prise de distance avec les personnages, du recours aux métaphores, du rapport particulier au public), le conte présente en lui-même cette force et ce potentiel de résistance.

Enfin, on présentera un certain nombre de spectacles de la scène contemporaine montés autour du conte, ou s'en inspirant, programmés au cours de l'édition 2010 du FITA.

L'hypothèse d'une fonction originelle de la scène comme résistance

MARTIAL POIRSON – L'un des grands mérites de la programmation du FITA consiste à faire le pont entre conte traditionnel de tradition orale (entendu dans une acception plus large que celle de littérature orale) et conte contemporain théâtralisé. Il permet ainsi de prendre la mesure de la fonction traditionnelle du spectacle, associée au rituel, et de considérer la scène, au prix d'un détour par l'anthropologie de la performance, comme un espace paradoxal de résistance. Plus précisément, c'est un moyen, à l'image du *blues* des esclaves noirs américains travaillant sur les plantations de coton sud américaines de la période coloniale, ou du *gumboot dancing* des mineurs noirs de l'Afrique du Sud sous l'Apartheid, de déjouer la surveillance des conditions d'exploitation, de communiquer clandestinement entre membres d'une communauté, de partager et de revendiquer une culture d'émanation populaire née au cœur de la situation d'oppression.

LAURENT PONCELET – Prenons le risque de plonger dans les formes populaires traditionnelles. À la suite de différents échanges avec le Sud, on a pu observer que des formes anciennes d'expression populaire mettent en scène des enjeux de société, notamment autour des questions de pouvoir, de soumission, d'oppression, de rapport à la richesse ou aux puissants, avec une mission évidente de résistance et de contre-pouvoir, dans des formes diverses faisant référence à des personnages ou des histoires inspirés notamment par les légendes. Alors que par ailleurs, on pourrait être tenté de dire que les processus institutionnel et administratif portés par les différentes politiques culturelles tendent à séparer et à éloigner la scène de la vie réelle, plaçant notamment l'art d'un côté et l'éducation populaire de l'autre.

PAUL BIOT – La scène comblait autrefois le fossé séparant le sens du sacré – réponse aux inquiétudes existentielles devant les mystères du monde – de la recherche de la représentation de l'ici et maintenant. Le discours scénique était considéré comme une métaphore du réel, où l'espace qui lui était conféré se présentait quasi systématiquement comme une représentation inconsciente des espaces et modes de vie réels, et de la structure d'une communauté.

LAURENT PONCELET – Par exemple, les esclaves, à l'origine du *kotéba*, avaient droit à une journée d'expression dans l'année (le *kotéba*, qui rime avec liberté d'expression, a connu une nouvelle vitalité avec le théâtre « utile »). Or les femmes étaient totalement absentes de la scène, dès lors qu'elles l'étaient des structures de l'organisation sociale. Mais, groupées dans le public, elles n'y restaient plus silencieuses... La forme conte qui en découle peut ainsi jouer le rôle de source et de ferment d'une culture populaire du débat public, se présentant comme une forme de dialogue, comme un espace d'expérimentation de ce dialogue public. Au Mali, au Burkina Faso, au Niger, les marionnettes se faisaient les porte-parole des villageois, avec un sens critique qui aujourd'hui encore maintient leur popularité.

MARTIAL POIRSON – Il en est de même de nombreuses formes d'expression culturelles traditionnelles, mais aussi de pratiques indissociablement théâtrales et militantes immédiatement contemporaines, plus ou moins spontanées, dont la fonction semble être d'exhorter à l'action et de refuser le statu quo de la représentation auquel nous a habitué la majeure partie du théâtre occidental. Je pense en particulier au Jana Sanskriti pratiqué par les paysans du Bengale occidental, sur les brisées du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, ainsi qu'à bien d'autres initiatives de ce type, en Inde et ailleurs.

LAURENT PONCELET – Si nous menons cette brève remontée aux origines de la scène, penchons-nous par exemple du côté de l'Inde, dans l'État du Maharashtra, sur le groupe scénique Sanghatna Garip Dongari, composé de paysans. Les personnages (paysans) débattent de la récente installation d'une industrie minière qui accapare toutes les eaux des barrages en

amont du village (le robinet du village est à sec depuis quatre jours). Un groupe musical accompagne la progression dramaturgique, un industriel demande l'assistance d'un dieu pour le sauver de la colère populaire, le tout sous la forme d'une représentation habituelle : les villageois en bordure de jeu, le chœur en bas de l'estrade et, au milieu, les dieux et les maîtres. Puis le spectacle vient bousculer l'ordre établi : les paysans se saisissent du dieu car « un tel dieu doit être mis sous contrôle, lui qui mange à tous les râteliers », cependant qu'en bas se préparent la résistance et l'action... Or cette forme scénique directement héritière d'une forme très ancienne, le *nanghastna*, agit comme une métaphore de la vie quotidienne, et une représentation, sur scène, sous une forme orale, des relations permanentes qu'entretiennent les habitants de cette région avec leurs dieux.

PAUL BIOT – Cette expérience théâtrale induit une hypothèse à vérifier mais qu'on peut proposer : la scène peut naître à partir du moment où, dans une communauté quelque peu structurée, commence à faiblir l'angoisse très concrète du lendemain, et que l'esprit curieux et fondamentalement anarchique de l'être humain le pousse à mettre en question une situation qui le perturbe ou l'insatisfait. Une telle remise en question peut être le début d'un refus contre ce qui, semblant inexorable, ne procède que de l'action humaine et peut donc être contesté.

MARTIAL POIRSON – Le spectacle est dès lors considéré comme une forme particulièrement efficace de médiation symbolique, susceptible de convoquer sur scène, souvent en-dehors, ou même franchement en marge de l'institution, un certain nombre de cas concrets, de questions à résoudre, de problèmes qui s'imposent à la collectivité et que le public assemblé est mis en demeure de se réappropriier avec ses moyens propres, à l'image d'un certain type de théâtre antique ou de formes diverses de théâtre participatif.

LAURENT PONCELET – Il est ici question d'une représentation scénique qui renvoie au réel, à un réel retransposé, avec convocation d'un auditoire pour raconter une histoire dans un autre espace, ouvert, à construire en résistance face à ce réel omniprésent. Pour remettre en question – et offrir au débat public – des situations vécues, elle se cache peut-être derrière des masques, des symboles animaliers, des danses – dont des pantomimes très parlantes – et mobilise le rire ?

La scène peut alors commencer à exister comme un dévoilement des rapports de domination et une résistance à l'ordre établi. Même si l'histoire de la scène, celle qui est enseignée, commence généralement au moment où, formalisé et structuré, l'ordre devient un instrument que cherchent à s'approprier les forces dominantes de la société. Mais ses sources et sa nature, selon l'hypothèse émise et défendue dans cet article, lui donnent les ressorts

nécessaires pour s'en affranchir.

MARTIAL POIRSON – La scène de théâtre, considérée comme émanation du peuple, c'est-à-dire à la fois conçue par le peuple, mais aussi pour le peuple, paraît dès lors armée pour faire émerger des « arts de la résistance » sophistiqués et stimuler des stratégies aptes à opposer un « texte caché » au « texte public » dominant³. Elle est l'espace d'expansion d'une conscience indissociablement critique et civique des individus aussi bien que des minorités subalternes, susceptible de substituer un « espace public oppositionnel » à l'espace public structuré par la représentation bourgeoise⁴. Il existe bien des variantes d'un tel type de dispositif indissociablement esthétique et idéologique.

LAURENT PONCELET – Parmi d'autres exemples, nous pouvons citer une forme traditionnelle de spectacle observée au Tchad. Lorsqu'un événement difficile à régler survient dans le village, certains membres de la communauté se retirent dans la forêt proche et jouent et rejouent sans cesse la situation, jusqu'à trouver une solution qu'ils reviennent présenter devant le village. Au Nigeria, l'*egun* est une forme théâtrale soutenue par des masques et des costumes qui, bien avant la Grèce antique, suggéraient à la population une autre vision possible d'événements locaux, comme une sorte *catharsis* communautaire. Au Brésil, dans le spectacle « Magie noire » que j'ai monté avec des jeunes artistes des *favelas* de Recife⁵, la référence aux cultures traditionnelles et populaires de la communauté était portée et perçue comme une force dans laquelle on vient puiser pour renaître, faire triompher la vie sur la mort malgré les situations d'oppression.

PAUL BIOT – Si on accepte cette hypothèse, même partiellement, cet autre versant de la scène donnerait au peuple assemblé un rôle historique de nature démocratique que l'on n'a pas coutume de lui attribuer. De fait, en dix mille ans d'histoire, les processus de rejet ou

³ James C. SCOTT, *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, notamment p. 19 ; 32-33. L'auteur distingue en effet « texte public » (*public transcript*), « autoportrait des élites dominantes telles qu'elles aimeraient être vues » destiné à « naturaliser le pouvoir », et « texte caché » (*hidden transcript*), « discours qui a lieu dans les coulisses, à l'abri du regard des puissants » qui « consiste en des propos, des gestes et des pratiques qui confirment, contredisent ou infléchissent, hors de la scène, ce qui transparait dans le débat public ». Entre les deux, il isole des stratégies d'opposition masquée et de résistance détournée reposant sur une « politique du déguisement et de l'anonymat » et des stratégies relevant de l'affrontement ouvert, ou « Saturnales du pouvoir », par « rupture du cordon sanitaire séparant le texte caché du texte public ».

⁴ Voir à ce sujet la remise en cause de la thèse de Jürgen HABERMAS par Oskar NEGOT, représentant du « courant chaud de la théorie critique », dans *L'Espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007, mais aussi le numéro de *Multitudes* n° 39, 2009/4, consacré au débat autour de ce concept.

⁵ *Magie Noire*, création professionnelle écrite et mise en scène par Laurent Poncelet avec des jeunes des *favelas* de Recife, en partenariat avec l'Organisation non gouvernementale brésilienne Pé No Chao. La création parle de la *favela* à travers des personnages en lutte constante avec la mort. Autour d'une dramaturgie théâtralisée, elle se nourrit des différents matériaux des danses afro-brésiliennes, percussions, capoeira, hip-hop... Elle connaît une tournée européenne entre le printemps 2010 et l'automne 2011 en France, Italie, Belgique et Luxembourg (Teatro Piccolo de Milano, Cartoucherie - Théâtre de l'Épée de Bois - Paris, Kultur Fabrik d'Esch...)

d'ignorance de la parole populaire ont très peu varié.

MARTIAL POIRSON – Il en est de même des mécanismes de surcompensation symbolique et des stratégies de légitimation à l'œuvre dans la culture légitime proposée par les théâtres institutionnels.

LAURENT PONCELET – À l'inverse, la créativité populaire part des préoccupations des peuples, et le peuple est représenté comme sujet et protagoniste de son destin. C'est la vision du peuple sur le monde qui est mise en jeu, son regard, sa colère, ses désirs de transformation. La scène naît très tôt au cœur des premières communautés, assurément sans aucune base écrite, mais est-ce pour autant une hypothèse à rejeter ? Dans le domaine culturel, l'absence de preuve n'est pas une preuve contraire.

MARTIAL POIRSON – On peut donc, en marge de l'historiographie théâtrale qui fait encore dans une large mesure autorité aujourd'hui et du processus séculaire d'institutionnalisation de la mémoire officielle, établir une contre-histoire du théâtre ou pour le moins, une histoire parallèle des spectacles qui prenne en compte la diversité des pratiques théâtrales, la multiplicité des manifestations culturelles et la variété des formes du patrimoine culturel immatériel véhiculé, en particulier, par le conte, et revitalisé par la scène.

PAUL BIOT – Aujourd'hui encore, cette création théâtrale subit à peu près partout un même genre de marginalisation. Le poids des a priori et tabous ne pèse pas seulement sur les formes ou contenus, il pèse aussi et surtout sur leur reconnaissance.

LAURENT PONCELET – Cette amnésie, qui est aussi la résultante du caractère oral initial de la scène, dans des formes variées comprenant le conte, ne doit pas nous empêcher d'imaginer qu'avant de se structurer, de se formaliser, de se professionnaliser, la scène a forcément dû s'inventer. Et le conte, nourri de formes anciennes, de références culturelles traditionnelles, et transmis par l'oralité dans les milieux populaires, en est une des résultantes.

PAUL BIOT – Une collectivité ayant dépassé le temps de l'angoisse de la survie se construit ses modes de critique publique des injustices ou des abus que génèrent ses formes excessives d'organisation de l'ordre social, dès lors que la permanence de la communauté paraît acquise, et que se vivent moins impérieusement les normes de cohésion que le besoin de progression vers plus de justice et d'égalité, exigeant des formes de dialogue public auquel peuvent prendre part tous ceux qui en sont les victimes.

LAURENT PONCELET – C'est dans cette nécessité de *faire face au destin et au pouvoir* qu'il nous plaît de penser la naissance du premier théâtre, suivi bien plus tard par la démocratie.

MARTIAL POIRSON – Tout comme c'est aussi par une telle démarche qu'on peut saisir les

formes complexes et en apparence paradoxales d'émancipation ou d'encapacitation (*empowerment*) qui s'expriment dans le rapport de la scène contemporaine au conte.

Le conte, forme populaire de transmission et d'expression du peuple susceptible de changer le cours des choses

LAURENT PONCELET – Le conte peut être présenté et perçu comme une forme populaire portée et transmise par le peuple, une émanation populaire autour de préoccupations et sujets populaires. Avec renvoi au débat démocratique dans la cité, aux possibles de résistance, de réactions, d'alternatives, dans des rapports de force (re)-mis en jeu, une auto-représentation de l'homme – comme sujet agissant sur le cours de choses – et d'une communauté.

La scène – et le fait de conter – a pu se concevoir dès lors qu'une communauté a compris que le temps n'était pas linéaire et qu'il pouvait toujours se rejouer autrement : se rejouer et changer, se transformer, éventuellement... Si on peut ainsi voyager à travers le temps, le perpétuer, sans doute pouvons-nous aussi le projeter, préparer le futur ou du moins l'anticiper ?

MARTIAL POIRSON – Dépassant ainsi les apories de la représentation et sa structure réitérative, le spectacle apparaît dès lors, non plus comme la répétition rituelle d'un ordre ordinaire des choses au moyen d'un outil de rétrospection, mais l'expérimentation exploratoire d'autres mondes possibles au moyen d'un instrument de prospective et d'utopie.

PAUL BIOT – Dans ce but, il s'agit d'interroger le présent et le passé, de les mettre en lumière, en images, en questions, en perspectives : tout ceci se conçoit comme une résistance au destin, une farce faite aux dieux et à ceux qui s'en habillent pour exercer leur domination.

MARTIAL POIRSON – Il s'agit également d'abandonner la logique de résignation et en quelque sorte, de consentement à la servitude volontaire au fondement de l'acceptation des règles de l'art, qui sont aussi des règles de vie en société, et des hiérarchies culturelles dominantes qui les accréditent, afin de renégocier en permanence le pacte de créance au fondement de l'illusion théâtrale et de restructurer l'assemblée délibérative qu'elle contribue à convoquer dans le temps suspendu et l'espace soustrait au jeu social propres à la séance théâtrale.

LAURENT PONCELET – Les matériaux constitutifs du conte contribuent à faciliter sa capacité de subversion en facilitant la compréhension et l'exposition des questions auprès d'une audience élargie. Le conte offre à l'imaginaire de chacun une terre fertile d'images, d'émotions, de mémoires vives mille fois déclinées. Il ouvre un espace de créativité et

d'apport personnel sans être enfermé dans une vision unique du monde ; par les questionnements mis en jeu, il se place ainsi en résistance. Le rapport direct au public, avec son adresse, sa prise à témoin, la possibilité de le faire participer, permet au conte d'être souvent interactif : il mobilise le public en le rendant lui aussi acteur.

MARTIAL POIRSON – Il configure également une communauté imaginaire d'auditeurs ou de spectateurs, fondée sur la reconnaissance de références partagées et les effets de connivence culturelle qu'elle induit en configurant une scène commune considérée comme l'émanation d'une culture populaire, et en contestant les hiérarchies culturelles en vigueur, fruit d'affrontements symboliques d'une particulière violence qui n'ont rien perdu de leur virulence dans les dernières décennies, en dépit des apparences⁶.

LAURENT PONCELET – La mise à distance propre au conte permet également une focalisation sur tel ou tel personnage, elle invite à le suivre dans son parcours, sa trajectoire, son vécu. Il peut ainsi renvoyer à des références ou une histoire communes, donner corps et sens à une communauté pour exprimer le fait qu'elle existe.

MARTIAL POIRSON – Et aussi pour en actualiser et en revivifier, non seulement le patrimoine immatériel partagé, parfois même incorporé ou métabolisé, mais encore les systèmes de représentation et la conception du monde dont ils sont porteurs. C'est d'ailleurs là que la médiation symbolique opère avec le plus d'efficacité.

PAUL BIOT – Les métaphores, que traduisent dans toutes les civilisations un nombre impressionnant d'aphorismes, d'allégories et de proverbes, constituent l'un des modes les plus populaires de la pensée symbolique. Elles génèrent des images parlant au-delà des mots qui la constituent, jouent et se jouent de ce qui ne peut se dire.

Laurent PONCELET – L'art de la métaphore est profondément vivant et vécu dans la culture populaire, « qui prend toujours racine dans les expériences, les mémoires et les traditions des peuples [...] liées aux espérances, aux aspirations et aux tragédies d'une localité donnée [...] intégrant les scénari qui font partie des pratiques et des vécus quotidiens de gens vivant dans une région donnée »⁷.

Le conte, référence commune pour la reconnaissance d'une communauté qui entre en résistance

⁶ Lawrence W. LEVINE, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* [1988], Paris, La Découverte, « Textes à l'appui », 2010.

⁷ Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des « Cultural Studies »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

MARTIAL POIRSON – L'entrée en résistance passe d'abord et avant tout par une forme de réappropriation patrimoniale, autrement dit par le double rejet du rapt opéré pendant des siècles sur l'imaginaire par la colonisation occidentale et du processus actuel de standardisation et d'homogénéisation des pratiques culturelles, à la faveur de la mondialisation de la culture et de l'affirmation d'une culture « *mainstream* »⁸. Le conte semble un élément majeur de ce dispositif actif de différenciation et de réinterprétation.

LAURENT PONCELET – Par les références à une culture donnée mises en jeu, le conte s'inscrit déjà en résistance : « Le viol de l'imaginaire étant une constante de nos rapports à nos anciens maîtres, notre droit de lire et d'interpréter notre propre histoire afin d'y voir clair et de vivre debout nous est lui aussi refusé. »⁹

Faire vivre le conte, c'est aussi sauver tout un pan de l'histoire commune, la protéger contre la disparition, tout comme une langue, en préserver le patrimoine, l'identité, les systèmes de référence culturels... Il s'agit alors de sauver ce qui relie et fait exister en tant que communauté, de se donner une visibilité et des appuis pour se confronter au monde. Ce sont les attributs d'une culture qui rendent forts et permettent de dire que l'on existe. C'est le projet par exemple du Grupo Pé No Chao au Brésil¹⁰, avec les jeunes habitants des *favelas* : se réapproprier une culture commune au sein de la communauté comme force de résistance au sein de la société brésilienne.

« Stigmatisée comme le continent de tous les retards, de toutes les misères et de tous les maux même de ceux qu'elle ignore, et la culture étant le reflet de la société, l'Afrique générerait une culture négative non profitable aux autres ». Une réappropriation de la culture, c'est un retour sur la quintessence de cette culture : « c'est à l'ancienne corde qu'on tisse la nouvelle »¹¹. Le conte et ses éléments constitutifs font donc partie intégrante de cette culture commune à se réapproprier. C'est l'enjeu par exemple du travail d'Atavi-G Amedegnato, conteur, directeur de la Compagnie Zigas, qui travaille à la valorisation du patrimoine culturel des pays du Togo, avec notamment la création du centre d'accueil et de formation des enfants

⁸ Frédéric MARTEL, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.

⁹ Docteur en économie et en psychologie sociale, ancienne ministre de la culture malienne et chef de file de l'alter-mondialisme en Afrique et écrivain, Aminata TRAORÉ est notamment l'auteur de *Le Viol de l'Imaginaire*, Arles-Paris, Actes Sud-Fayard, 2003.

¹⁰ O Grupo Pe No Chao, ONG brésilienne, mène un travail éducatif avec des enfants et jeunes des favelas de Recife. Un des enjeux de ce travail est de permettre aux jeunes d'avoir une place et une visibilité dans la société brésilienne et de les sortir de la spirale drogue-gang-violence. Leur projet s'appuie essentiellement sur une réappropriation, par ces jeunes, de la culture de leurs ancêtres, culture de résistance contre l'oubli ou le rejet (danses, percussions, capoeira...) ainsi que des éléments d'une culture urbaine plus contemporaine et contestataires autour, par exemple, du *hip hop*.

¹¹ Atavi-G. AMEDEGNATO, comédien, conteur, metteur en spectacle, chercheur en oralité, d'origine togolaise, travaillant au sein de la Compagnie Zigas [FITA 2004, 2008 et 2010].

des rues à Lomé, « Zigastoit ». La formation valorise le patrimoine oublié des cultures locales, dont les contes traditionnels récoltés dans les villages.

Car le conte ravive l'imaginaire et les racines légendaires qu'il a transportées au fil des siècles. C'est la réappropriation d'une histoire, celle d'un peuple, et de son identité. À travers le conte, ce sont aussi les matériaux musicaux, jeux, chants, rythmes, qui sont rassemblés et transformés. Par les références et l'histoire mises en scène, son inscription dans un contexte culturel, géographique et social donné, se joue l'expression d'une communauté ; par les références aux mythes, l'approche du sacré, les pratiques tirées du rituel, s'exprime une façon de penser et de regarder le monde ; par la sémantique utilisée, s'engage une façon de (re)présenter le monde : en somme, une façon de vivre ce monde, de l'exposer et de le recevoir côté spectateur. Voilà selon nous un paradigme valorisé et vivant.

MARTIAL POIRSON – C'est aussi un modèle qui permet de s'inscrire en faux contre les logiques d'impérialisme culturel nées à la faveur de la transition postcoloniale, et contre les nouvelles formes d'un pouvoir politique d'autant plus efficace qu'il ne repose plus toujours sur la coercition mais opte plus volontiers pour la suggestion et l'influence (*soft power*).

LAURENT PONCELET – Le conte et tout ce qu'il transporte avec lui peut être ainsi un appui, une force – notamment pour les cultures du Sud – dans un processus de construction d'identité, de résistance au nivellement culturel aussi bien qu'à l'hégémonie occidentale. C'est également une approche singulière de la langue française, où chaque mot a une résonance particulière, en constant renouvellement, sans jamais être figée. Il permet ainsi une émancipation, un affranchissement par rapport aux références coloniales, en rapprochant « l'africain de ce qu'il est » et en restituant « les âmes volées ».

Il permet alors de replacer l'oralité dans le fil de l'histoire immémoriale. Il fait l'histoire, l'histoire d'un peuple, avec l'enjeu d'une culture vécue par le peuple, entretenue, vivante et transmise. Nous retrouvons ici le travail de Pé No Chao au Brésil, qui permet aux enfants et aux jeunes des *favelas* de se réapproprier les pratiques populaires, de les faire vivre en les exposant également dans l'espace public. Ainsi, il milite pour une culture véhiculée et portée par le peuple, et non « folklorisée », à savoir entretenue et exposée en fonction de regards et d'attentes externes, européennes ou nord-américaines par exemple, et monnayée notamment par le tourisme.

MARTIAL POIRSON – L'équilibre est ainsi fragile pour des pratiques spectaculaires sans cesse menacées par le double écueil de revendications identitaires qui en instrumentalisent les idéologies contestataires et d'une économie de l'immatériel qui n'a de cesse d'en marchander

les valeurs. Dans les deux cas, la diversité culturelle, mais aussi la portée subversive du conte théâtralisé est menacée.

LAURENT PONCELET – Une expérience que nous pouvons citer est celle observée par des collègues du réseau de Théâtre Action au Canada, et qui concerne l'AMT (Aataentsic Masques et Théâtres), dont l'enjeu est de faire vivre la culture des premières nations : exister face au théâtre blanc, à ses références, à ses codes, dans une lutte contre la perte des références, des valeurs traditionnelles. Alors que la pratique des conteurs s'est évanouie avec la télévision, AMT se bat pour la réveiller, avec le danger que le conteur soit envisagé par l'Autre sous l'angle d'un regard de type ethnologique. Les praticiens doivent ainsi contourner les obstacles pour faire évoluer des pratiques scéniques traditionnelles aussi anciennes que les territoires.

Nous pouvons ainsi parler d'une scène pour faire vivre et parfois renaître une culture, avec des artistes qui s'inspirent des traditions pour sauvegarder un héritage riche et désormais périssable, des artistes en résistance : « L'homme peut-il se prétendre tel quand il est coupé de soi ? Car la culture pour moi c'est l'affirmation de l'Homme dans toute son expression. Être ce qu'on est. »¹²

Le conte en résistance, une culture non folklorisée, source de transmission d'idées exerçant un impact sur le champ politique

LAURENT PONCELET – « Le réalisme, ce n'est pas comment sont les choses vraies, mais comme sont vraiment les choses », se plaisait à dire Bertolt Brecht, repris par Godard. Une telle conception s'applique particulièrement bien au conte comme pourfendeur de mensonge, passeur d'une vérité autre, éclaireur de regard, et là réside selon moi le champ de pertinence du théâtre.

L'enjeu n'est pas ici seulement d'exploiter les contes pour « rappeler le bon vieux temps » et se divertir, mais d'en faire également un canal d'expression pour contourner la censure d'État. Ainsi, des histoires dont les personnages sont des animaux, par exemple, permettent de critiquer le pouvoir sans être menacé politiquement : « C'est de là qu'est apparue la nécessité d'inventer des histoires pour marquer ma position, ma résistance. »¹³ Ainsi, le recours à des personnages représentant le pouvoir, par leur force symbolique, cherche à contourner la censure politique et sociale. Le style presque anonyme désigne sans

¹² Atavi-G AMEDEGNATO, *Théâtre Action, 1996 – 2006*, Belgique, Éditions du Cerisier, 2006.

¹³ *Ibid.*

vraiment le nommer l'objet de la critique, convoque les protagonistes de l'histoire, tout en s'abritant derrière la fiction pour lutter contre les menaces politiques et libérer l'artiste de la peur de parler : « Avec des contes qui quittent les souvenirs et les villages, pour renaître en ville et sur scène », suivant l'expression utilisée par Atavi-G. D'où les recueils de contes auprès de personnes âgées menés par ce dernier, sillonnant les villages pour collecter contes et chants du terroir et se ressourcer, en pleine dictature du président-général Gnassingbé Eyadéma. Atavi-G animait, au commencement de sa carrière, des émissions de contes à la télévision nationale avec son groupe Zitic, avant de parvenir à convaincre le groupe d'exploiter autrement les contes.

Par exemple, dans *Ce que disent les oiseaux*, il s'est appuyé sur les cris des oiseaux pour inventer une histoire sur la cupidité humaine, la trahison. *Yévigolotoé* (l'araignée) est au sud du Togo le personnage principal des contes, personnage rusé mais toujours fourbe qui accumule tous les vices. Il lui sert souvent de prétexte pour s'attaquer à la société et à ses dérives. Il fait aussi appel à d'autres animaux tels que le crabe, le serpent, les oiseaux, voire même les plantes. *La Crudité* propose une action hardie des peuples contre le modèle occidental dans la consommation et les termes des échanges. Et dans *Le plus méritant* s'opposent les amours de trois frères qui aiment la seule et même princesse du village, que convoite également un puissant dieu serpent : Anyidohoè l'arc-en-ciel. Seule la conjugaison de leurs forces parviendra à leur garantir la victoire. Sous le travestissement du conte, il est en fait ici question de l'union du peuple et de sa fraternité face aux puissants qui s'accaparent le pays et le réduisent au statut de subalterne.

Le conte est ainsi en perpétuel mouvement, vit et épouse les époques avec une grande liberté. À partir d'un squelette, d'un canevas, d'une histoire, complétés, enrichis, repris, réinterprétés, il peut renvoyer à des situations contemporaines et intégrer différentes formes d'art telles que les marionnettes, la musique, le chant, la danse... Cette diversité d'approches du conte sur la scène contemporaine et sa portée comme scène en résistance peuvent être particulièrement bien observées dans la programmation du dernier Festival International du Théâtre Action en 2010. Cinq spectacles programmés, sur un total de quinze, présentaient un lien direct avec le conte et la réflexion qui nous occupe. En voici quelques éléments de réflexion.

Le Mot qui tue, compagnie Boussaana (Sénégal)

Au Sénégal, la compagnie Boussaana prend appui sur différents contes locaux pour évoquer les questions les plus contemporaines. Durant le FITA, le groupe a présenté le spectacle « Le

mot qui tue » sur la question de la parole, du sens des mots, de leur détournement à des fins partisans. La représentation convoquait des personnages, des situations, des références, tirées de nombreux contes de Casamance notamment. Un personnage central occupait ainsi l'espace scénique : l'allégorie de la parole. Cette forme très vivante, avec une grande complicité et connivence créées avec le public, dans un rapport direct avec ce dernier, impliqué et invité dans les histoires transmises, a permis de susciter des débats très animés avec le public sur les questions soulevées par le spectacle. Il y était question des relations au monde qu'induisent les mots et le sens qu'on leur accorde, des effets de leur utilisation par le pouvoir politique ou les médias. Par exemple, le mot « ethnies » n'existe pas en langue peul, tout comme le mot « étranger »...

La Gigantea, compagnie Les Trois Clés (Chili/Brésil/Roumanie)

La Gigantea est un spectacle de marionnettes inspiré de plusieurs contes africains, dont des contes sur l'eau repris par Henri Gougaud dans *L'Arbre d'amour et de sagesse*.¹⁴ L'équipe de *La Gigantea*, composée de Chiliens, de Brésiliens et de Roumains, a ainsi monté un spectacle de marionnettes sans parole, sur les questions de l'eau dans le monde et des enfants soldats. Le spectacle faisait implicitement référence aux dictatures vécues par l'équipe artistique, Ceausescu en Roumanie, les régimes militaires au Chili et au Brésil, au moyen d'une recherche artistique très large et ouverte, traduite notamment par le recours à des marionnettes construites en Roumanie. Le spectacle, largement inspiré du conte (synopsis, personnages, références, lieux) est une belle illustration de sa présence sur la scène contemporaine, pour des spectacles porteurs de thèmes forts (sociaux, politiques ou environnementaux) et déclencheurs de débats au sein de la cité.

Petits contes de la richesse à l'usage des êtres humains, compagnie La Tribouille (Nantes, France)

Le spectacle prend appui sur la forme contée pour aborder l'économie mondiale et ses dysfonctionnements. Le conte est repris comme un mode de transmission ludique et éloquent pour évoquer le rapport de Patrick Viveret, « Reconsidérer la richesse »¹⁵, et les contradictions et absurdités des logiques qui prévalent dans l'économie capitaliste et libérale

¹⁴ Henri GOUGAUD, *L'arbre d'amour et de sagesse, contes du monde entier*, Paris, Le Seuil, 1997.

¹⁵ Rapport final de la mission « Nouveaux facteurs de richesse » confiée à Patrick Viveret par Guy Hascoet, alors secrétaire d'État à l'économie solidaire sous le gouvernement Jospin. Il s'agissait pour Patrick Viveret, conseiller référendaire à la Cour des Comptes, de proposer une mission de cadrage et d'exploration sur la question des nouveaux critères et indicateurs de richesse. Ce document a été édité sous le titre *Reconsidérer la richesse, Rapport final de la mission Nouveaux facteurs de la richesse*, Paris, La Documentation française, 2002.

mondiale, illustrées notamment par les indicateurs de mesures de la richesse en vigueur dans les institutions internationales, avec les conséquences que l'on connaît. Sont nées du travail sur ce type de matière de nombreuses petites formes inspirées du conte (rapport au public, rapport à l'histoire – « *story board* ») présentées en théâtre de rue.

Fortunatissimo, laboratorio Almetea et collectif Libertalia (Italie/Belgique)

Le spectacle met en scène un personnage récurrent et central présenté de façon parodique comme un dieu tentaculaire : « Oikos nomos ». Ce protagoniste torture les autres personnages comme dans un songe éveillé, les dévore, les réduit au néant. Le spectacle permet de parler d'économie, de sociologie et de philosophie d'une manière relativement aisée, le personnage « Oikos nomos », inspiré notamment du conte, facilitant une transmission immédiate et sensible de concepts complexes de l'abstraction économique.

Sepopo la fleur ou la danse du génie de la mort jaune, compagnie Zigas (Togo)

Plusieurs comédiens racontent une même histoire avec une double lecture : un texte conté qui circule de comédien en comédien, et des personnages qui tournent d'un comédien à l'autre. Nous restons dans le cadre du conte, mais avec une grande liberté de formes et l'évocation de thèmes d'actualité qui viennent se greffer à des contes traditionnels repris avec intégration de musique, chants, rythmes, danses, jeux traditionnels... Le spectacle aborde la question de l'enfance dans le monde, enfance meurtrie et non respectée, dont les droits sont bafoués : enfance en Afrique, mais aussi en Europe et en France, avec ses jeunes mineurs en perdition au tribunal de Bobigny. « Sepopo la fleur » est un conte contemporain écrit par Atavi-G à partir du substrat de différents contes traditionnels. C'est ce qu'il appelle « le théâtre du recyclé », qu'il définit en ces termes :

La pratique orale et le souci de revalorisation m'ont amené à m'intéresser aux jeux des enfants qui ne se jouent plus à cause de l'emprise des moyens modernes de communication et le changement social nouveau qu'impose la ville, mais surtout la façon trop aidée dont les intellectuels africains embrassent, copient l'Occident et l'imposent à nos sociétés. L'insertion de ces éléments : jeux, danses, chants, percussions ont donné naissance, dans leur adaptation à la scène théâtrale (occidentale), au Théâtre du recyclé.¹⁶

¹⁶ Atavi-G AMEDEGNATO, Document de présentation de *Sepopo la fleur*, spectacle programmé aux FITA 2008 et 2010.

En conclusion, le conte s'inscrit parfaitement dans notre recherche d'une scène au plus près de la population, au cœur de la vie de la cité, qui relie, met en confrontation, et questionne. Aussi, de nombreux partenaires dans notre réseau international constitué autour du FITA reprennent cette forme ou s'en inspirent. Car elle est en résonance avec les enjeux du festival, visant à mobiliser les habitants et à désacraliser le spectacle vivant, dans une dynamique locale populaire de rencontres autour de questions fortes qui s'inscrivent dans les champs politiques, sociaux ou culturels.

MARTIAL POIRSON – À partir de regards venus du monde entier et de formes artistiques contemporaines singulières exhibées par le FITA, émergent dans des environnements culturels valorisés des formes de résistance, par le spectacle, aux modes d'oppression, mais aussi de colonisation de l'imaginaire et de monopolisation de la pensée.

Laurent PONCELET

directeur du FITA et de la Compagnie Ophelia Théâtre

Paul BIOT

ancien directeur du Centre de Théâtre Action de Belgique