



Les corps pensants, un atelier de "théâtre déclencheur" pour questionner l'incorporation des savoirs

Lise Landrin, Julie Arménio

► To cite this version:

Lise Landrin, Julie Arménio. Les corps pensants, un atelier de "théâtre déclencheur" pour questionner l'incorporation des savoirs. Pour une géopolitique critique du savoir, Cahier des 3èmes RENCONTRES DE GÉOPOLITIQUE CRITIQUE, 2019. <hal-02106878>

HAL Id: hal-02106878

<https://hal.science/hal-02106878v1>

Submitted on 3 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LES CORPS PENSANTS

**Un atelier de « Théâtre déclencheur »
pour questionner l'incorporation des
savoirs.**

Lise Landrin et Julie Arménio

Les corps sont des palimpsestes de savoirs. Chaque geste, chaque trace que l'on porte est la marque d'un apprentissage, d'une sociabilité, d'un échange. Tous les corps ont quelque chose à dire du monde, et pourtant, l'accès aux savoirs reconnu est inégalement réparti. Comment et par qui les savoirs sont-ils produits ? La réponse à la question requiert de passer par les corps. En effet, mener une recherche sur la production des savoirs ne dépend pas seulement de *ce qui est dit*, mais aussi de *comment* la chose est dite : avec quels corps, quels répertoires de gestes, avec quelle intention et pour quelle réception ? Lorsque l'on parle de la « posture » des chercheur.e.s par exemple, le terme n'est pas que métaphorique, il renvoie aussi à une attitude physique. Et les deux sens du mot sont intrinsèquement liés car nous *n'avons* pas un corps, mais *nous sommes* des corps.

Puisque l'imaginaire collectif est perpétuellement incorporé, puisque l'expression des corps peut être à la fois aliénant et libérateur, l'atelier des « corps pensants » se propose de mettre en scène les corps et de faire usage de la création pour révéler, conscientiser et redonner un accès libre aux savoirs des corps. Julie Arménio (Artiste, Compagnie Ru'elles) et Lise Landrin (Doctorante, Pacte) proposent au sein des Rencontres de géopolitique critique une



Figure 1- Sortir de soi, un atelier pour interro

initiation de deux heures à la découverte du « Théâtre Déclencheur ».

Après un retour sur les épistémologies qui ont fait du corps un objet des sciences sociales, cet article présentera les fondements du théâtre déclencheur ainsi qu'une synthèse de l'atelier qui a souhaité décoloniser les arts et participer à une géopolitique critique en acte.

Le Théâtre déclencheur c'est quoi ?

Déclencher étymologiquement, c'est ouvrir la clenche. C'est ôter le mécanisme qui bloque un accès à l'extérieur. Dé-clencher, dès lors, c'est se donner la possibilité de sortir de soi, de rencontrer l'autre autrement, d'entamer le dialogue sur l'absurdité du monde et sur ces rôles que l'on interprète au quotidien. Inspiré du théâtre de l'opprimé (Augusto Boal [1966]), le théâtre déclencheur est une pratique ouverte à toutes et à tous sans prérequis artistiques. Son objectif consiste à donner des armes pour mieux comprendre les conséquences de nos arrangements sociaux. Le théâtre ici n'est pas entendu comme un lieu bordé de rideaux rouges mais plutôt comme un ensemble d'outils engageant une réflexivité sur les contraintes intériorisées et sur les potentiels inexplorés du corps pour (se)transformer.



interroger la place des corps



Figure 2- Pourquoi cet atelier ? J.Arménio et L.Landrin

In-corporer : la fabrique des corps

Dans la recherche en sciences sociales, l'attention pour les corps dans ce qu'ils cachent ou ce qu'ils disent, doit beaucoup à l'étude de la période coloniale. Consubstantiels à la domination coloniale, les corps ont fait l'objet de régulations constantes au travers d'un contrôle de la sexualité, des lieux de rassemblement, mais aussi dans la construction de l'exotisme, et ces fabriques de l'altérité trouvent des prolongements aujourd'hui dans le racisme. Les études postcoloniales et féministes ont conjointement interrogé depuis les années 1970 les mécanismes de production des corps. Bien sûr, Marcel Mauss en anthropologie établissait déjà en 1934 une théorie sur les « techniques du corps » selon laquelle tous nos gestes résultent d'un apprentissage culturel. Il y a eu également Michel Foucault qui s'intéressait dès les années 1960 aux régimes disciplinaires et normatifs contraignant les corps. Mais c'est surtout à partir des années 1970 que les recherches qui articulent les corps aux rapports de pouvoir se sont diversifiées ; et que les outils d'analyse se sont élargis à mesure que les auteur.e.s et les points de vue se sont décentrés. Avec les études postcoloniales et féministes, l'intérêt ne porte plus seulement sur l'aspect normatif des gestes et des interactions, mais surtout sur leur nature

prescriptive.

Dépassant la traditionnelle dichotomie corps/esprit, les « *performances studies* » ont aidé à penser les mécanismes via lesquels on incorpore (on met dans le corps, dans la chair) des normes sociales. Par exemple dans les *performances studies*, le quotidien est souvent comparé à une vaste mise en scène dans lequel tout individu est un « performeur » qui s'ignore. L'acquisition d'une identité ou d'un statut social n'est dès lors que la compréhension et la reproduction méticuleuse de ce que l'on attend de nos corps. Ainsi les corps sont la toile de fond sur laquelle projeter nos catégories et nos exclusions en définissant ce qui est acceptable d'apercevoir ou non, d'où le fameux « trouble » jeté quand un corps déroge à la reconnaissance sociale (Butler, 2006). Aujourd'hui ce sont les corps des minorités et les refus des classifications binaires qui occupent majoritairement le corpus scientifique.

Les corps des chercheur.e.s et l'accès au savoir : une violence épistémique.

Les corps, on l'a vu parlent en eux même, et peuvent donc être l'objet d'interprétations. Mais ce n'est que tardivement dans l'histoire



Figure 3- Le théâtre déclencheur fait place à la plus petite échelle des productions de savoirs : le corps.

de la recherche que l'implication des corps des chercheur.e.s a été soulevée. Suivant l'idéal d'une science positiviste, les chercheur.e.s et notamment les géographes sur leur terrain ont longtemps prétendu.e.s à une neutralité dans leur observation, garantie d'une objectivité. Cette assertion nie pourtant que les chercheur.e.s ont des croyances, des valeurs, mais aussi des corps qui influencent les conditions d'accès au savoir. En dénonçant cette « ruse divine » qui consisterait pour le ou la chercheur.e « à tout voir depuis nulle part », Donna Haraway (2007) a renouvelé les épistémologies de terrain. Il est aujourd'hui admis qu'entre les corps se jouent des rapports de force silencieux, à l'origine de violences manifestes -quand bien même symboliques. Dire que la recherche est située, c'est dire que les chercheur.e.s ont une couleur, un âge, un genre, une classe, une caste ou encore des traces sur la peau (en dépit de la pluralité de nos identités et de ce que l'on peut cacher). Or tous les corps ne peuvent pas prétendre au savoir. Il y a généralement les savant.e.s d'un côté, et celles ou ceux qui ont les savoir-faire de l'autre ; de la même manière qu'il y a des expert.e.s et des enquêt.e.s qui appartiennent à des mondes différents. Pour éveiller l'attention sur ces lignes de fractures dues au privilège de la connaissance, la chercheuse et artiste Grada Kilomba compare le passé colonial à un masque qu'il n'est pas possible d'ôter (Kilomba, 2015).

« Le masque soulève pourtant tellement de questions : Qui peut parler ? Qui ne peut pas ? Et surtout de quoi peut-on parler ? [...] Pourquoi la bouche des sujets Noirs doit-elle être ligotée ? Qu'est-ce que le sujet Noir dirait si sa bouche n'était pas scellée ? Et qu'est-ce que le sujet blanc pourrait entendre ? [...] Avec le racisme, la bouche devient l'organe de l'oppression par excellence ; c'est l'organe qui énonce certaines vérités déplaisantes et qui doit être sévèrement confiné, contrôlé et colonisé. »

En comparant le racisme actuel aux manipulations corporelles du colonialisme, Kilomba évoque la mémoire des corps et la question de l'autocensure. Ces traces de domination incorporées sont issues d'un « viol de l'imaginaire » pour reprendre l'expression d'Aminata Traoré (2001). Elles ne peuvent être effacées par la simple volonté réparatrice d'un discours désormais égalitaire. Ce sont ces incorporations que le théâtre déclencheur a pour but de révéler.

Du théâtre de l'opprimé au théâtre déclencheur

Alerté par « l'aliénation des musculatures », c'est d'abord Augusto Boal qui a eu l'intuition que le théâtre pouvait aider à libérer des incorporations violentes. Selon le dramaturge, tous les corps sont des lieux de pouvoir, il faut donc passer par

les corps pour opérer une révolution sociale. De cette intuition a émergé le « théâtre de l'opprimé ». Né dans une époque de dictature où les terres sont volées par de grands propriétaires terriens, Boal s'est rendu compte qu'une dénonciation efficace des injustices ne pouvait plus se faire sur les scènes officielles de théâtre, lieux en proie à la censure. Il fallait que les outils théâtraux descendent dans les rues, dans les champs, et qu'ils cessent d'être le privilège d'une classe d'artiste. Le théâtre de l'opprimé est donc un ensemble de propositions artistiques et politiques à destination de celles et ceux qui n'ont jamais fait de théâtre. Il prend l'espace de la scène comme une répétition (fictive) de la révolution (réelle). Le succès de cette pratique dans différents pays et en Inde notamment sous sa forme du Jana Sanskriti montre que le théâtre parvient à questionner la pertinence des rôles que l'on prend au quotidien. Avec Boal, l'opprimé peut prendre la place de l'opprimeur et le spectateur devient un spect-acteur : c'est à dire qu'il vient tester sur le plateau la solution qui lui paraît adéquate au conflit exposé par les acteurs. Avec cette pratique, Boal propose de supprimer le rôle passif du spectateur.

Sur cette base, le théâtre déclencheur que développe Julie Arménio souhaite mettre les outils artistiques au service de toutes et tous, afin de retrouver une capacité d'action sur les évolutions de notre société. Parce que la rue en particulier concentre des rapports de domination, c'est dans cet espace que sa *compagnie Ruèlles* centre son action. Ainsi le théâtre déclencheur fait usage des mimes, de la poésie et de la danse en insistant non pas sur le dualisme opprimé/opprimeur à la manière de Boal, mais la complexité intersectionnelle des identités. L'émotion et le quotidien sont au centre de ce théâtre qui part du vécu des individus. Il s'adresse à un public adulte ou adolescent et

invite chacun.e à reprendre possession des lieux publics comme scène politique et artistique. Cet atelier apparaît donc comme une méthodologie participative entre action et création, et c'est sur cet intérêt croisé que se retrouvent Julie Arménio et Lise Landrin.

La pratique du théâtre déclencheur repose sur cinq étapes:

1. Prendre contact avec son corps, être là, laisser l'agitation dehors (Fig.1)
2. Constituer un groupe, créer la confiance du collectif et être dépositaire de la parole de l'autre sans jugement (Fig. 2)
3. Rendre les corps expressifs par le mime (Fig.6a,6b)
4. Proposer des mises en scène qui font l'objet de débats collectifs
5. Chercher la confrontation d'un public pour déclencher non plus seulement un phénomène en soi mais aussi hors de soi, afin d'évaluer la réception d'une performance dans l'espace public.

L'atelier

Le 5 février 2018, le théâtre des Peupliers à Villeneuve nous accueille. Nous sommes une vingtaine, issu.e.s de milieux sociaux et professionnels différents, mais avec une forte proportion de chercheur.e.s en sciences sociales. Le début de la séance se passe à l'intérieur, dans un froid ambiant qu'il faut apprivoiser. Après un temps de méditation au sol, la rencontre se fait debout, dos à dos, avec des questions simples : pourquoi êtes-vous venu à cet atelier, qu'en espérez-vous, comment vous sentez-vous à l'instant ? (Fig.3). Le placement hasardeux des



Fig. 4- Consigne de parcours et cartes sensibles

La carte sensible :

L'élaboration des cartes sensibles décale l'outil cartographique pour ouvrir les recherches à d'autres modalités d'enquête. Ce sont les rapports émotionnels, sensoriels et représentationnels à l'espace qui sont visés par cette production. La grammaire commune des cartes se compose d'un point de départ, d'un trait -l'itinéraire- et d'un point d'arrivée. Le reste de la mise en carte est libre, hors de tout codage scientifique.

personnes permet de voir ce qui se passe en nous quand on adresse la parole à quelqu'un sans que la vue des corps intervienne, sans que l'on puisse se référer à l'effet que notre discours produit sur l'autre. Ainsi, les corps s'ouvrent à d'autres sens pour la rencontre. Après une mise en commun de cette expérience (la parole est un point fondamental de l'atelier), nous partons en rue. Il s'agit cette fois d'éprouver, sur un petit parcours, ce que nos corps ressentent avec une contrainte corporelle. Certains ont la consigne d'effectuer le trajet les yeux baissés, d'autres la tête haute (Fig.4). Chacune et chacun élabore ensuite une carte sensible qui retrace son expérience (Fig 5).

Ici, plusieurs participant.e.s font état de la gêne ressentie vis à vis d'un vigil de grande surface, avec ce sentiment désagréable que certains peuvent jouer du théâtre pour se divertir pendant que d'autres n'ont pas le privilège d'accéder à ce type d'activité. D'autres participant.e.s racontent au contraire le plaisir ressenti de la lenteur de leur marche qui a été l'occasion de découvrir les différentes textures du sol. A cette étape, les participant.e.s commencent à entrer dans leurs expériences corporelles mais révèlent avoir du mal à lâcher ce contrôle qu'impose leur mental. C'est ce pour quoi le théâtre déclencheur a besoin de plusieurs étapes avant d'accéder à



Fig.6a- Une des statues incarnées

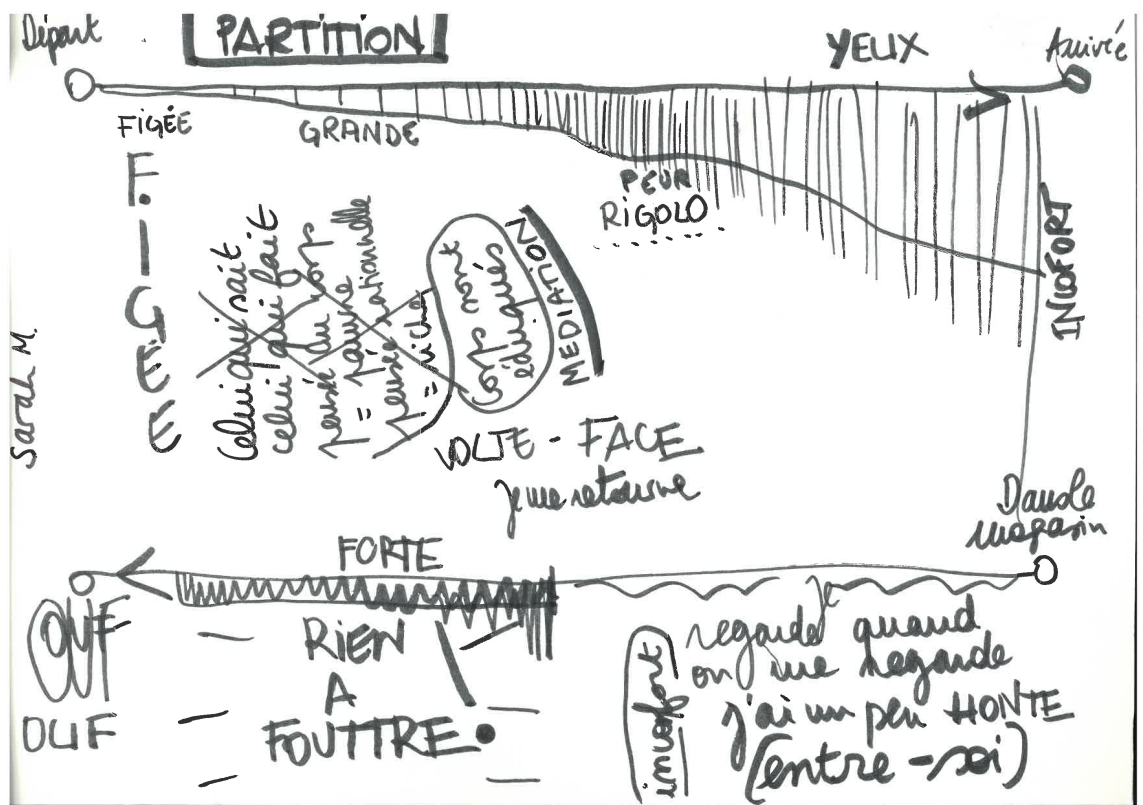


Fig.5- Une carte sensible durant l'atelier

une expression corporelle qui soit libérée de la résistance imposée par une bienséance sociale.

C'est seulement de retour au théâtre des peupliers après 45min d'atelier que l'on présente au groupe les raisons d'une session théâtrale au sein des Rencontres géopolitiques critiques (Fig.2). Lise expose l'heuristique de la démarche par les mots, Julie interprète ce discours par une improvisation corporelle. Vient ensuite un exercice de théâtre-image (Fig. 6a et 6b). Cette technique consiste à figer une attitude à la façon d'une statue, pour donner au groupe l'occasion d'en interpréter le sens. On propose qu'une moitié de la salle prenne une posture d'oppression et la tienne figée. Les autres doivent venir compléter avec leurs corps les statues existantes.

Ensuite l'ensemble du groupe donne un titre aux tableaux créés (tels que : 'la colonisation' ; 'promenons-nous avec notre honte' ; 'ne recommence pas' etc). L'exercice évolue en mettant ces biômes en mouvements. Les uns après les autres, des binômes ont été invités à présenter au reste de l'assemblée leurs déplacements, devenus des scénettes, afin de les soumettre à l'interprétation collective. Une partie de la salle s'est ainsi transformée en spect'acteur. Son but : commenter la marche qui se donne en spectacle, en essayant de préciser : qui peuvent



Fig.6b- Une des postures en binôme

être ces personnages représentés ? Quelle action s'est déroulée entre ces corps pour les mettre dans cette situation ? Et comment caractériser le rapport entre les corps ?

La mise en mouvement et la coordination des gestes du binôme ont été l'occasion de riches interprétations, faisant l'état d'une véritable complexité -que ce soit pour chercher la violence entre les corps frontalement, ou pour l'éviter. C'est au bout de ces deux heures que les corps et plus généralement les analyses de situation ont pu se libérer. L'atelier aura été prolongé de 45min devant l'intérêt suscité par ce dernier exercice de théâtre-image (Fig.7). Selon Julie Arménio, il ne restait que quelques étapes supplémentaires pour aller jusqu'à la création d'une performance. *In fine*, cette expérience aura été l'occasion d'interroger les mécanismes de l'incorporation des savoirs ainsi que ce qui résiste dans l'effort de les représenter. Nous rejoignons donc Marine Bachelot Nguyen sur cette intuition :

« Une décolonisation ambitieuse des arts et des imaginaires nécessite de vraies fenêtres, et même des baies vitrées – on essuiera peut-être quelques tempêtes politiques et esthétiques, mais on respirera mieux... » (Bachelot Nguyen, 2016)

Auteure : Lise Landrin

Mise en scène : Julie Arménio

Crédit photographique : Morgane Cohen

Crédit dessin : Annette Wijbrans

Remerciements : à Claske Dijkema pour soutenir la recherche qui a du sens, aux participant.e.s pour s'être prêt.e.s à la découverte du théâtre déclencheur et nous avoir enrichis.

Références :

Bachelot Nguyen, Marine., « La nécessaire décolonisation des arts et des imaginaires », Le club de Médiapart (n.d). Juillet 2018, <https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/071116/la-necessaire-decolonisation-des-arts-et-des-imaginaires>

Boal, Augusto, *Le théâtre de l'opprimé*, La découverte, Poche, 1997

Butler, Judith, *Trouble dans le genre*, La découverte, Poche, 2006 [1990]

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Points Essais, 2015

Foucault, Michel., « Les corps utopiques, les hétérotopies », conférences de 1966, Edition Lignes, 2009

Haraway, Donna., « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle », Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes, Paris, Exil, 2007

Kilomba, Grada., « Decolonizing knowledge, a lecture-performance, 2015, Hambourg, <https://voicerepublic.com/talks/grada-kilomba-decolonizing-knowledge-016ae920-48de-445f-845d-dcfe6926c4b4>

Mauss, Marcel, « Les techniques du corps », conférence 1934, *Journal de Psychologie*, vol. xxxii, no 3-4, 15 mars-15 avril 1936

Traoré, Aminata, *Le viol de l'imaginaire*, Arles, Paris Acte Sud, Fayard, 2001



Figure 7- Fédération finale (moins les participant.e.s qui ont dû partir parce que l'atelier s'est prolongé).