

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DÉMOCRATIE DANS LA RUE

LA CONSTRUCTION DE LA DÉMOCRATIE AU QUOTIDIEN PAR DES ARTISTES
PRATIQUANT LA SCÉNOPOÉSIE AU BRÉSIL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA

MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

FABIO RAMOS ARISTON

SEPTEMBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier M. Victor Armony, directeur de ce mémoire, pour la disponibilité et l'ouverture au dialogue constant au cours des dernières années et pour ses précieuses observations et remarques, indispensables à la réalisation de ce travail.

Je remercie également mes parents, Maria de Lourdes Ramos et Augusto Ariston, pour le soutien qu'ils m'ont toujours apporté dans tous les défis de ma vie.

Je suis reconnaissant à Yussef Kahwage, pour ses conseils inestimables au fil des années ; à Maria Elisa de Luna, pour ses encouragements ; à Lise Arsenault, pour son accueil ; et aussi à Isabelle de Souza, pour sa lecture attentive.

Je tiens en outre à remercier les personnages de ce mémoire, en particulier les scénopètes Ray Lima, Vera Dantas, Junio Santos et Josy Dantas, pour l'accueil qu'ils ont témoigné à mon égard et surtout pour leur générosité à partager des enseignements développés tout au long de leurs histoires d'engagement pour la promotion de l'art et des transformations sociales.

Enfin, je remercie Vitor Pordeus, pour l'inspiration, les échanges, les encouragements et la complicité, sans lesquels ce projet aurait été impossible.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
LISTE DE FIGURES	V
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	VI
RÉSUMÉ.....	VII
ABSTRACT	VIII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 – ANNONCES.....	6
1.1. CADRE THÉORIQUE.....	7
1.2. QUESTION ET HYPOTHÈSE	11
1.3. STRUCTURE DU MÉMOIRE.....	13
1.4. RETARDER LA FIN DU MONDE.....	14
1.5. LES ÉPISTÉMOLOGIES DU SUD	17
1.6. MÉTHODOLOGIE	23
CHAPITRE 2 – DEROULEMENTS	28
2.1. DÉCOLONISER LA DÉMOCRATIE	29
2.1.1. La conception procédurale de la démocratie.....	29
2.1.2. Une conception substantielle de démocratie	32
2.1.3. Repolitiser la démocratie.....	35
2.1.4. La démodiversité et le principe du commun	38
2.1.5. Corps en alliance	43
2.2. DÉCOLONISER LE THÉÂTRE.....	48
2.2.1. Le théâtre de tous les temps	48
2.2.2. Le théâtre au quotidien	52
2.2.3. La socialisation de l’art	57
2.2.4. Le théâtre de rue.....	63
2.2.5. Le groupe théâtral « Tá na Rua »	68

CHAPITRE 3 – AFFRONTEMENTS	75
3.1. LA SCÉNOPOÉSIE. PREMIÈRES NOTIONS.	77
3.2. « ESCAMBO » ET LA PROMOTION DE LA CITOYENNETÉ.....	82
3.3. CARACTÉRISTIQUES, STRUCTURE ET PRINCIPES	92
3.4. « CIRANDAS DA VIDA » ET LA PROMOTION DE LA SANTÉ	98
3.5. « HOTEL DA LOUCURA » ET LA PROMOTION DE LA SANTÉ MENTALE	106
3.6. LA PREMIÈRE RENCONTRE DE SCÉNOPOÈTES.....	115
CONCLUSION – RASSEMBLEMENTS	123
APPENDICE A - LETTRE DE RAY LIMA.....	129
APPENDICE B - FORMULAIRE DE CONSENTEMENT EN FRANÇAIS ET EN PORTUGAIS	134
APPENDICE C - CERTIFICAT D’APROBATION ÉTHIQUE	142
BIBLIOGRAPHIE	143

LISTE DE FIGURES

Figure 3.1 – Ray Lima en action (2011).	79
Figure 3. 2 – Junio Santos en action (2012).	84
Figure 3. 3 – Josy Dantas en action.....	90
Figure 3. 4 – Vera Dantas en action (2013).	99
Figure 3. 5 – Vitor Pordeus en action (2014).	106
Figure 3. 6 – Ocupa Nise (2015).	111
Figure 3. 7 – Ocupa Nise (2016).	113
Figure 3. 8 - Clôture de la Première Rencontre des Scénopoètes, après le cortège (2018).....	121

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

CPC : Centres Populaires de Culture

UNE : Union Nationale des Étudiants

CPDOC, FGV : Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas

CTO : Centre du Théâtre de l’Opprimé

UERJ : Université de l’État de Rio de Janeiro

PB : État de Paraíba

RN : État de Rio Grande do Norte

UECE : Université de l’État du Ceará

UFC : Université fédérale du Ceará

PT : Parti des Travailleurs

SUS : Système Unique de Santé

CE : État de Ceará

ANEPS : Articulation nationale des mouvements et pratiques d’éducation populaire en santé

FENAGEP : Salon National du Management stratégique et participatif

CNEPS : Comité National d’Éducation Populaire à la Santé

CCSS : Centre de Culture, Science et Santé

UFF : Universidade Federal Fluminense

UPAC : Université populaire d’art et des sciences

CCUH : Centro Cultural História que eu canto

RÉSUMÉ

Cette recherche s'intéresse à un phénomène artistique et culturel qui a eu lieu au Brésil au début des années 1980 connu sous le nom de « scénopoésie », un langage artistique qui combine le théâtre, la poésie et d'autres manifestations culturelles. Née sous le signe de la redémocratisation brésilienne, la « scénopoésie » s'est développée à partir de la pratique de mouvements sociaux et d'activistes de la culture populaire qui cherchaient à mener des activités centrées sur différentes communautés. Sur les traces de l'éducateur Paulo Freire, les scénopoètes proposent une série d'activités artistiques et culturelles axées sur le dialogue, le développement d'une vision critique du monde et le renforcement des liens communautaires. Toujours exécutée dans des espaces publics, basée sur des scripts qui impliquent l'improvisation et l'interactivité, au fil des ans, la « scénopoésie » a été adoptée dans différentes régions du Brésil comme méthodologie d'interaction sociale, d'abord entre les membres de certaines communautés puis, dans un second temps, par les pouvoirs publics et populaires pour la conception et la mise en œuvre des politiques publiques.

Nous cherchons à comprendre les implications démocratiques de la pratique scénopoétique, à partir de l'analyse du discours des scénopoètes, à travers l'utilisation de leurs manifestations écrites et des entretiens réalisés pour les besoins de ce travail ainsi que de l'observation participante. Dans une perspective décoloniale, nous abordons deux aspects fondamentaux pour la compréhension de la « scénopoésie », à savoir la démocratie et le théâtre, afin de situer théoriquement le phénomène étudié. L'analyse que nous avons proposée indique que la « scénopoésie », en tant que langage artistique centré sur le développement d'un dialogue public au sein de communautés souvent privées de conditions de vie élémentaires, a des implications démocratiques, que nous avons observées aussi à travers l'analyse de certains cas concrets. Il est suggéré que la pratique scénopoétique, telle qu'elle a été conçue et systématisée au fil des ans, constitue un outil artistique qui vise à démocratiser les relations humaines à une échelle micropolitique.

Mots-clés : scénopoésie, théâtre, démocratie, communauté, dialogue.

ABSTRACT

This research is interested in an artistic and cultural phenomenon that took place in Brazil in the early 1980s known as “scenopoetry” – an artistic language that combines theater, poetry, and other cultural manifestations. Born under the sign of the Brazilian re-democratization, “scenopoetry” developed from the practice of social movements and popular culture activists who sought to carry out activities centered on different communities. In the footsteps of Paulo Freire, the scenopoets offer a series of artistic and cultural activities focused on dialogue, developing a critical vision of the world, and strengthening community links. Always performed in public spaces, based on scripts that involve improvisation and interactivity, over the years “scenopoetry” has been adopted in several parts of Brazil as a social interaction methodology, initially among members of certain communities and later between government and the people, while designing and implementing public policies.

We seek to understand the democratic implications of scenopoetic work by analyzing the scenopoets’ own discourse – both their written manifestations and interviews carried out for the needs of this research – and through participant observation. From a decolonial perspective, we address two fundamental aspects for the understanding of “scenopoetry,” namely democracy and theater, in order to theoretically situate the phenomenon studied. The analysis we have proposed indicates that “scenopoetry,” as an artistic language centered on the development of a public dialogue within communities often deprived of basic living conditions, has democratic implications, which we have observed also through the analysis of concrete cases. It is suggested that the scenopoetic practice, as it has been conceived and systematized over the years, constitutes an artistic tool that aims to democratize human relations on a micropolitical scale.

Keywords: “scenopoetry”, theater, democracy, community, dialogue.

INTRODUCTION

Le processus de redémocratisation au Brésil, avec la fin du régime militaire (1964-1985), marque l'entrée en scène d'une démocratie à tendance plus participative (Avritzer, 2016 ; Santos, 2009). L'aspiration de nouveaux acteurs sociaux à une plus grande participation et la croyance renouvelée de la société en la démocratie comme moyen de surmonter les obstacles séculaires, tels que la pauvreté et les inégalités sociales, ont marqué la réintégration de l'État brésilien dans le cadre de la démocratie. L'Assemblée Nationale Constituante, convoquée en 1987, par vote populaire, pour rédiger la nouvelle Constitution, était elle-même un processus participatif où divers groupes et mouvements sociaux organisés agissaient dans le but d'inscrire les droits individuels, politiques, sociaux et économiques dans la Charte.

En ce sens, outre les droits supprimés par le régime militaire, d'autres droits et garanties ont été enregistrés pour la première fois dans le texte constitutionnel au Brésil, tels que les droits autochtones et les droits des enfants et des adolescents. Une autre innovation de la Constitution de 1988 était la prévision d'instruments pour la démocratie participative. En effet, celle-ci prévoyait que la souveraineté populaire s'exerce par le vote, mais aussi directement par le biais de plébiscites, de référendums et de lois d'initiative populaire¹.

Sur la base de cette première disposition au niveau constitutionnel, les années 1990 et 2000 ont vu une augmentation exponentielle des expériences de démocratie participative au niveau local, principalement à travers l'adoption de budgets participatifs dans plusieurs villes dont l'expérience la plus célèbre a été le cas de Porto Alegre². Un autre front pour la réalisation de la démocratie

¹ Ces mécanismes sont prévus à l'article 14 de la Constitution. D'autres principes de démocratie participative sont prévus dans les chapitres sur l'organisation des communes (art. 29, XII) ; la politique agricole (art. 187) ; la sécurité sociale (art. 194, paragraphe unique, VII) ; la santé (art. 198, III) ; l'assistance sociale (art. 204, II) ; l'éducation (art. 205 et 206, VI) ; la culture (art. 216-A, paragraphe 1, X) ; les droits des enfants et des adolescents (art. 227, paragraphe 1) de la Constitution de la République Fédérative du Brésil.

² Le budget participatif est une politique participative au niveau local qui répond aux demandes des secteurs défavorisés pour une répartition plus équitable des biens publics dans les villes brésiliennes. Il intègre les acteurs sociaux, les membres des associations de quartier et les citoyens ordinaires dans un processus de négociation et de délibération sur les priorités budgétaires de la commune (Sousa Santos, 2002).

participative a eu lieu avec la formation de mécanismes de dialogue de plus en plus présents entre la société civile et les gouvernements des municipalités, des États et de l'Union³ à travers les conseils et les conférences de politiques publiques. Ces dernières ont connu un moment de grande expansion au cours des années 2000, jusqu'au milieu de la décennie suivante, contribuant ainsi à l'articulation fédératrice dans le débat sur les politiques publiques et à l'inclusion de nouveaux agendas dans le débat politique, tels que les droits des peuples autochtones, de la population noire, des femmes et des personnes LGBT+.

Parallèlement à cette articulation sociale autour de mécanismes formels de démocratie participative, la société civile brésilienne a également connu un moment florissant, après 21 ans d'empêchement d'exister librement. Dans le contexte du rétablissement de la démocratie, des mobilisations populaires contre le danger de régression autoritaire ont eu lieu à différentes occasions. La fin de la censure des expressions artistiques et culturelles et la garantie du droit de se réunir dans l'espace public et de la liberté d'expression ont permis, d'autre part, l'émergence d'une scène artistique publique forte. On peut signaler notamment comme caractéristiques de cette nouvelle période de démocratie au Brésil, connue sous le nom de Nouvelle République, l'augmentation de la participation populaire à travers l'utilisation d'instruments de démocratie participative mais aussi à travers les mobilisations populaires et l'engagement dans une scène artistique publique revigorée, ces trois aspects étant souvent combinés de telle sorte qu'il n'est pas possible de les délimiter précisément.

Dans ce travail, nous nous intéresserons aux aspects démocratiques de cette nouvelle scène artistique publique qui a prospéré avec la Nouvelle République et s'est développée et diversifiée au cours des décennies suivantes malgré le manque de soutien voire, dans bien des cas, d'opposition du pouvoir public. Dans le contexte plus générique des arts publics, nous avons porté notre attention sur le théâtre de rue, une modalité qui, comme nous le verrons, gagne du terrain au Brésil à partir des années 1960, grâce au travail des Centres Populaires de Culture (CPC)⁴ et du théâtre d'Augusto Boal⁵. Le théâtre de rue se fait remarquer avec la popularité du

³ La Fédération brésilienne est formée de trois sphères d'entités autonomes : l'Union, les États, correspondant aux provinces au Canada, et les municipalités.

⁴ Le Centre Populaire de Culture (CPC) a été créé en 1962 à Rio de Janeiro par un groupe d'intellectuels en association avec l'Union nationale des étudiants (UNE), dans le but de créer et de diffuser "l'art populaire

Théâtre de l'Opprimé, ensemble des méthodologies théâtrales développées par Boal, dans le but de promouvoir la transformation de la réalité sociale à travers le théâtre. Selon Boal (2007), la fonction du théâtre est de libérer le spectateur de sa passivité et de le rendre acteur de l'action dramatique et, comme tel, lui permettre de tester des solutions pour se libérer⁶.

Après avoir été persécuté pendant les années de dictature, comme c'était généralement le cas des manifestations contre-culturelles, l'activité du théâtre de rue a pris un nouvel essor avec la redémocratisation. Ainsi, plusieurs groupes se forment dans pratiquement tous les États brésiliens et commencent à développer leurs propres langages⁷. L'un de ces langages dénommé scénopoésie⁸ se caractérise par une forte composante poétique dans ses performances publiques, marquées par l'improvisation et l'interaction avec le public. Sous l'influence de Paulo Freire, le groupe de scénopoètes a cherché à développer ce que le pédagogue appelait d'« action culturelle pour la liberté », c'est-à-dire une pratique communautaire orientée vers le développement de la réflexion et de la capacité critique. Pendant la recherche qui a abouti à ce mémoire, nous avons cherché à comprendre la pratique scénopoétique et ses effets produits à partir d'un travail stimulant la cohésion communautaire, le développement de l'esprit critique, la problématisation et l'occupation de l'espace public.

révolutionnaire". Dans un manifeste de 1962, les artistes et intellectuels du CPC estimaient que toute manifestation culturelle devait être comprise « à la lumière de sa relation avec sa base matérielle ». Ils ont également affirmé qu'« en dehors de l'art politique, il n'y a pas d'art populaire », ajoutant qu'il fallait « comprendre d'urgence le monde dans lequel on vit » afin de « briser les limites de la situation matérielle oppressive actuelle ». Combattant l'hermétisme de « l'art aliéné », les fondateurs du CPC ont finalement déclaré : « notre art n'ira que là où les gens pourront le suivre, le comprendre et s'en servir » (CPDOC, FGV).

⁵ Augusto Boal (1931-2009), dramaturge brésilien, s'est démarqué, dès le début de sa carrière au Teatro de Arena, en passant par le Teatro do Oprimido, par son souci de créer un langage qui puisse traduire la réalité de son pays. Cette préoccupation donne à son travail une dimension politique et sociale, en concevant le théâtre comme un instrument de transformation fondé sur la thématique et le langage. Toutes les démarches de Boal ont été marquées par son esprit d'investigation et sa préoccupation politique : le théâtre comme réponse à des enjeux de société ; le théâtre comme moyen d'analyser les conflits et de présenter des alternatives (Boal, 2009).

⁶ La méthodologie *boalienne* la plus célèbre est le Théâtre Forum, où un spectateur ayant subi une situation d'oppression joue la scène comme il l'a ressent, ensuite, d'autres spectateurs sont invités à rejouer la scène de façon à briser l'oppression.

⁷ Selon la Rede de Teatro de Rua il y a aujourd'hui plus d'une centaine de groupes en actuation au Brésil et, au moins, 25 groupes qui ont plus de 10 ans d'existence.

⁸ Scénopoésie est la traduction libre en français du terme portugais « cenopoesia », pour désigner un langage artistique spécifique développé au Brésil, par un groupe d'acteurs dédiés au théâtre de rue, concept qui sera largement expliqué tout au long de ce travail.

Comme nous le verrons plus précisément dans le chapitre 2, plusieurs auteurs comprennent que le théâtre est une activité humaine « immémoriale », qui s'est toujours exercée dans l'espace public. C'est seulement à partir de la Renaissance, avec la montée de la bourgeoisie, que le théâtre, approprié par cette classe sociale, quitte les espaces publics et commence à être présenté principalement dans des salles fermées, où l'accès représente un signe de distinction sociale (Haddad, 2001). Mais même dans cette période historique, le théâtre de rue a continué à être présenté, en contrepoint au théâtre bourgeois et reprenant une plus grande importance à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Cette forme de théâtre efface la barrière entre les acteurs et l'audience – ce qui est bien marqué dans l'architecture de la scène à l'italienne – et stimule l'interactivité, la participation du public et l'improvisation. Selon Boal (2007), le théâtre est compris comme un « essai pour la vie », où les individus entrent en contact avec leurs problèmes, présentés au sein de la collectivité et débattus publiquement. Ainsi, cette tradition du théâtre de rue contribuerait au développement d'un sens du commun, comment nous aurons l'occasion de l'approfondir, à travers le développement des capacités critiques et artistiques du citoyen, l'instauration d'un débat public communautaire et la re-signification de l'espace public, en tant qu'espace de vie collective.

Ainsi, dans le présent travail, nous avons cherché à effectuer une analyse des discours de certains représentants de la scénopoésie en action actuellement, pour comprendre comment l'expérience scénopoétique aide à la construction d'un environnement démocratique, à travers la construction du commun et du partage de la croyance en la transformation sociale. Que ce soit à travers le prisme de la pensée décoloniale à laquelle nous avons recours pour analyser le théâtre et la démocratie, ou par l'événement artistique lui-même représenté par la scénopoésie, la notion d'utopie⁹ imprègne ce travail, car à la fois la pensée décoloniale et la scénopoésie sont toutes deux des projets qui proposent des transformations dans le modèle actuel de société. Ainsi, le discours des scénopoètes renvoie de manière récurrente à l'utopie comme la motivation de ses

⁹ Étymologiquement, l'utopie vient du grec « ou » (« non » ou préfixe de négation) et « topos » (lieu), et signifie un lieu idéal qui n'est pas dans le présent, mais qui peut être construit dans le futur. Le mot est attribué aux tentatives de construire des modèles socio-économiques meilleurs que les modèles actuels et qui, n'existant pas dans le présent, pourraient se matérialiser dans l'avenir. Le terme utopie a été inventé par Thomas More pour le titre de son œuvre principale, écrite en latin vers 1516. Cet ouvrage est un projet humaniste de transformation sociale et représente les aspects clés de l'humanisme de la Renaissance.

participants à « continuer à marcher » (Galeano, 1994)¹⁰, à la recherche de modèles plus justes, rationnels et durables, quête qui a historiquement soutenu les transformations qui ont abouti à l'expansion des droits dans une démocratie.

¹⁰ «À quoi sert l'utopie? C'est pour ça: pour que je ne m'arrête pas de marcher ».

CHAPITRE 1

ANNONCES

Réinventer la démocratie, démocratiser l'art. La démocratie est une invention constante, c'est la création continue de nouvelles formes de vie collective en liberté. L'art est l'exercice des possibilités, c'est le projet et l'anticipation des connaissances futures et de l'action pour transformer le monde (Lima, 2016).

La scénopoésie est à la fois un langage artistique et un mouvement culturel développé par un groupe d'artistes brésiliens à partir des années 1980. Dans ce travail, nous chercherons à mieux comprendre les implications démocratiques de la pratique scénopoétique. Aux fins de l'organisation de ce mémoire, nous recourons à la structure de l'acte scénopoétique, telle que décrite par l'un de ses systématisateurs (Lima, 2012), regroupant les contenus traités selon les étapes de l'acte scénopoétique: annonces, déroulements, affrontements et rassemblements. Ainsi, les messages initiaux du mémoire seront rassemblés dans ce premier chapitre, appelé « Annonces », où nous ferons quelques considérations sur les chemins empruntés dans ce travail et sur les enjeux épistémologiques et méthodologiques qui ont guidé notre parcours.

1.1. CADRE THÉORIQUE

Afin de jeter les bases théoriques de la discussion proposée, il faudra développer une analyse critique de certains concepts fondamentaux au déroulement de la recherche. Dans un premier temps, nous aborderons le débat sur la pensée décoloniale. Pour cela, nous recourons à la production d'auteurs tels que Frantz Fanon, Ailton Krenak et Boaventura de Sousa Santos afin d'établir l'approche épistémologique que nous suivrons.

Ensuite, nous évoquerons plusieurs dimensions concernant la démocratie qui seront importantes pour situer le débat sur la relation avec le théâtre de rue et la scénopoésie. À cette fin, il sera essentiel d'établir une conception substantielle de la démocratie. Plus que de traiter des institutions gouvernementales, des procédures électorales qui garantissent l'alternance de pouvoir, ou encore des outils institutionnels destinés à promouvoir la participation populaire à la prise de décisions, nous nous intéressons aux aspects de la démocratie qui sont plus liés à l'éthique et au comportement des citoyens pour la construction de la démocratie au quotidien, ce que Pierre Rosanvallon (2006) caractérise comme contre-démocratie. Selon l'auteur, la démocratie est définie par « ses travaux », et pas seulement par « la vie de ses structures » : comme un « ensemble de conflits, de négociations, d'interprétations liés à l'élaboration des règles de la vie collective ».

Un autre concept clé pour notre cheminement sera la « demodiversité » (Santos, 2018). Cet auteur propose un itinéraire contre-hégémonique pour le débat sur la démocratie qui nous servira de cadre conceptuel. Selon lui, la seconde moitié du XXe siècle a été marquée par l'hégémonie de la conception libérale de la démocratie, qui peut être caractérisée par trois aspects : l'accent mis sur l'élément procédural de la démocratie, à travers l'arrangement institutionnel permettant de prendre des décisions politiques et administratives (Schumpeter, 1984); le caractère indispensable de la bureaucratie dans la vie démocratique et la perte de contrôle qui en découle sur le processus de décision politique et économique par les citoyens (Bobbio, 2005); et enfin, la centralité de la représentativité, qui serait la seule solution possible pour l'exercice du pouvoir politique dans les grandes démocraties (Dahl, 1989).

L'hégémonie de la démocratie libérale a produit le paradoxe selon lequel l'extension de la démocratie a été accompagnée d'une dégradation considérable des pratiques démocratiques, à travers une double pathologie : la pathologie de la participation, compte tenu en particulier de l'augmentation spectaculaire de l'abstentionnisme électoral comme tendance du XXe siècle ; et la pathologie de la représentation, le fait que les citoyens se considèrent de moins en moins représentés par ceux leurs élus. La réinvention de la démocratie participative dans les pays du Sud à partir des années 1990 est vue comme une tentative de résoudre ces paradoxes. Parallèlement à l'extension de la démocratie ou à sa restauration dans la troisième vague de démocratisation¹¹ (Huntington, 1991), un processus de redéfinition de sa signification culturelle a également eu lieu. L'entrée de nouveaux acteurs sur la scène politique et l'émergence de nouveaux thèmes ont demandé des innovations dans la structure institutionnelle de la démocratie pour faire face à ces transformations sociales et politiques.

Même si l'adoption de ces innovations institutionnelles n'a pas signifié un changement structurel dans la conception hégémonique de la démocratie, et si l'élément procédural a conservé son rôle central dans le système démocratique actuel, l'ouverture à ces innovations institutionnelles constitue un mouvement de recherche de l'adéquation du système politique au mode de vie des gens et une compréhension de la démocratie comme moyen d'améliorer la coexistence humaine, à travers l'organisation de la société et de la relation entre elle et l'État. C'est pour cela que Rosanvallon (2006) soutient que la démocratie ne doit pas viser à trouver un modèle idéal, mais surtout à faire face aux problèmes qui doivent être résolus. Ainsi, l'auteur croit que la démocratie doit être comprise comme espace d'expériences, ce qui exige la « désoccidentalisation » du regard.

Selon ce point de vue, la démocratie devrait refléter le moment politique de chaque société, en

¹¹ Selon Samuel Huntington, la première vague de démocratisation a eu lieu entre les années 1820 et 1920, dans la région de l'Atlantique nord, s'étendant à l'Europe centrale et orientale, ainsi qu'au Japon et certains pays d'Amérique latine (Argentine, Chili et Uruguay). Une seconde vague s'est produite au cours des deux premières décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, permettant de rétablir la démocratie dans beaucoup d'endroits où elle s'était effondrée dans l'entre-deux-guerres (Allemagne, Italie, Japon) et de l'étendre également à un certain nombre de pays de l'Afrique subsaharienne, des Caraïbes, d'Amérique latine et d'Asie. La troisième vague (1974 - 1990) a étendu la démocratisation à des régions longtemps dominées par des gouvernements non démocratiques, notamment au sud de l'Europe et en Amérique latine. Elle a également concerné certaines régions de l'Europe post-communiste, de l'Asie et de l'Afrique qui n'avaient jamais figuré dans l'histoire de la démocratie.

adaptant sa conception aux caractéristiques et aux besoins de cette société. Lorsque l'accent est mis sur la répétition d'une formule toute faite, même les innovations démocratiques, telles que celles liées à la démocratie participative, peuvent devenir rigides et, avec le temps, s'écarter de leur objectif initial. Bien que les institutions de la démocratie participative constituent une innovation politique importante pour les citoyens car elles donnent la parole à des individus et à des secteurs de la population traditionnellement exclus de la scène politique, on ne peut pas tenir pour acquis que la participation institutionnalisée contribuera toujours à nouer des liens horizontaux et à instaurer la confiance entre les participants, ce qui nécessite des interactions directes et récurrentes entre les membres d'une communauté (Montambeault, 2016). Parmi les innombrables pratiques qui favorisent ces « interactions directes et récurrentes » nécessaires pour établir des « liens horizontaux », nous avons identifié la pratique scénopoétique comme l'une d'entre elles, permettant aux participants de développer des compétences critiques et expressives importantes pour la vie dans une société démocratique.

Une conception substantielle de la démocratie met l'accent sur un ensemble de croyances et de pratiques qui font partie de la vie quotidienne des gens et non quelque chose d'éloigné, qui ne correspond qu'à l'État et à son fonctionnement. La démocratie est alors ancrée dans l'expérience subjective du citoyen et dans ses capacités d'un agir communicationnel dans la sphère publique (Habermas, 1989). Dans ce sens, la démocratie est un rituel public et dialogique, dont la scène principale est l'espace public. L'expérience scénopoétique, comprise comme une méthodologie dialogique qui stimule la performativité (Butler, 2018) dans l'espace public, rapproche, ainsi, la démocratie du vécu des personnes, comme ce fut le cas de la démocratie grecque ancienne pratiquée dans les agoras et pendant les grands festivals publics comme la Grande Dionysie. De cette manière, la scénopoésie récupère la tradition la plus ancienne du théâtre, la tradition épique, dialogique, dialectique du théâtre horizontal et ouvert, réalisée dans les espaces publics, comme une manifestation citoyenne qui donne corps, entre autres manifestations, à ce qu'on appelle démocratie.

En ce qui concerne le théâtre, nous étudierons le concept d'un certain nombre d'auteurs pour établir le cadre théorique de notre recherche. D'abord nous exposerons les contributions de Brook (1977), Schechner (2003) et Turner (1982), auteurs qui ont en commun une recherche de la compréhension du théâtre en tant qu'activité rituelle et sociale, qui doit engager le spectateur et

l'intégrer dans l'expérience théâtrale. Ensuite, pour aborder spécifiquement le théâtre de rue, ce sera le tour du concept de socialisation de l'art de Canclini (1984), selon lequel dans les dernières décennies du XXe siècle, le processus de démocratisation et le développement de la participation populaire dans les sociétés latino-américaines se sont accompagnés de l'émergence de nouveaux courants artistiques marqués par un processus de création collective.

Dans ce contexte, nous traiterons de la scène de théâtre de rue au Brésil dans la période de redémocratisation après le régime militaire, en faisant appel à certains auteurs, principalement Amir Haddad (2001), fondateur du groupe « Tá na Rua », référence incontournable de ce genre de théâtre au Brésil. Enfin, dans le dernier chapitre, consacré à la scénopoésie, les textes des principaux scénopoètes (Dantas J., 2015; Dantas V., 2009; Lima, 2012; et Pordeus, 2018) nous aiderons à aborder ce langage artistique hybride apparu au Brésil entre les années 1980 et 1990, et sa relation avec la démocratie.

1.2. QUESTION ET HYPOTHÈSE

Une démocratie est caractérisée par l'accomplissement d'élections libres et régulières, par l'indépendance, l'équilibre et l'harmonie entre les pouvoirs politiques, par la conquête et la garantie des droits fondamentaux. Mais la démocratie est aussi un ensemble de croyances, de principes et de pratiques qui informent et traversent la vie de chaque individu, chargés de potentiel égalitaire (Silva, 2019). Ainsi, la construction de la démocratie est un processus constant et ininterrompu et ne s'arrête pas à la question électorale. La cohésion sociale, le débat public éclairé, la participation à la vie politique sont des éléments nécessaires au fonctionnement de la démocratie depuis au moins sa version athénienne.

En ce sens, notre intérêt s'est tourné vers la pratique des rencontres communautaires, en raison du besoin de la communauté d'être ensemble, ce qui finit par aboutir au développement d'un sens de la communauté, par opposition à la logique individualisante. Les réunions communautaires peuvent être médiatisées de différentes manières. Dans le cas de notre recherche, nous avons renvoyé notre intérêt pour les rencontres qui se déroulent autour d'expériences scénopoétiques. Ainsi, nous pouvons résumer l'intérêt qui nous a animés à travers les questions suivantes : la scénopoésie est-elle une expression artistique de la démocratie? L'expérience de certains groupes qui pratiquent la scénopoésie peut-elle être considérée comme une pratique de co-construction et de renforcement de l'environnement et de la culture démocratique?

Notre hypothèse est que certaines expériences communautaires au niveau local permettent aux citoyens de donner un sens plus subjectif à la démocratie en leur offrant un espace collectif de prise de parole et de partage d'affects et de savoirs. Ainsi, nous avons proposé d'aborder le sujet de la démocratie à partir de l'optique d'une praxis collective du citoyen, émergeant de manière informelle, dans le sens où elle n'est pas le résultat d'un mécanisme de démocratie participative mise en place par l'État afin de stimuler la participation populaire, comme c'est le cas des budgets participatifs ou des conseils communautaires, mais plutôt une expérience issue de la base de la société. En travaillant sur la capacité critique et la compétence expressive de ses participants, dans un contexte collectif et public, le langage scénopoétique cherche à approfondir le sens de la communauté. Ainsi, l'expérience scénopoétique pourrait fonctionner comme un

espace de construction démocratique à une échelle micropolitique, comme le croient les scénopoètes eux-mêmes.

Nous croyons aussi que cette perspective nous offre également la possibilité de mener une réflexion sociologique sur l'importance de la mobilisation communautaire aux fins de la promotion de la démocratie, en particulier dans les sociétés très inégalitaires et peu inclusives, comme c'est le cas de la brésilienne. C'est pour cela que nous espérons que cette recherche puisse contribuer à une meilleure compréhension de l'utilisation de méthodologies alternatives développées sur le territoire et basées sur la valorisation des savoirs de la communauté, pouvant promouvoir le déploiement d'une praxis démocratique. Ainsi, dans ce cas précis, ce mémoire vise à contribuer à mieux cerner les effets et les répercussions démocratiques et citoyennes découlant de l'adoption de la scénopoésie par des groupes de théâtre de rue au sein de petits groupes communautaires, composés de personnes de différentes origines ethniques, religieuses, de classe et de niveau d'éducation.

1.3. STRUCTURE DU MÉMOIRE

Le texte de ce mémoire est organisé suivant la même structure du script scénopoétique, ce qui sera expliqué plus en détail dans le chapitre 3. Le premier chapitre est dédié aux « Annonces » sur l'univers dans lequel nous entrons, de quoi parle ce mémoire et comment il a été structuré, la question, les hypothèses, le cadre théorique et les points de départ, outre les questions épistémologiques sous-jacentes et la méthodologie utilisée.

Dans le deuxième chapitre (« Déroulements »), nous appliquerons la pensée décoloniale pour une lecture de la démocratie et du théâtre. Tout d'abord (« Décoloniser la démocratie »), nous rassemblerons des notes conceptuelles sur la démocratie qui seront utiles aux fins de ce travail, et après (« Décoloniser le théâtre »), nous présenterons différentes théories sur le théâtre ayant en commun sa compréhension en tant que phénomène de la vie sociale et rituelle, depuis des temps immémoriaux, pour replacer le théâtre en tant que phénomène plus large que celui qui se passe dans des salles fermées, pour un public payant des billets en quête de divertissement.

Dans le troisième chapitre (« Affrontements »), nous chercherons à comprendre la scénopoésie à partir de la production littéraire et académique des principaux scénopoètes, des entretiens réalisés avec eux pour les besoins de cette recherche et de mes propres observations sur le terrain, à la lumière des concepts travaillés dans les deux premiers chapitres.

Finalement, en guise de conclusion (« Rassemblements »), nous passerons en revue les concepts travaillés en vue de chercher à établir une cohérence entre eux, afin de répondre à la question centrale de ce travail.

1.4. RETARDER LA FIN DU MONDE

Selon Krenak¹² (2019), la notion de « civilisation » a été déterminante dans la justification pour l'imposition de la connaissance eurocentrique, basée sur le rationalisme cartésien et la méthode scientifique, comme la seule source valable de savoir, dans un processus qui a fini par invisibiliser les savoirs produits dans d'autres contextes, en particulier dans le sud du monde, comme des formes invalides de connaissance.

L'idée que les Blancs européens pourraient coloniser le reste du monde était basée sur la prémisse qu'il y avait une humanité éclairée qui avait besoin de rencontrer l'humanité obscurcie, la faisant entrer dans cette lumière incroyable. Cet appel au sein de la civilisation a toujours été justifié par l'idée qu'il y a une manière d'être ici sur Terre, une certaine vérité, ou une conception de la vérité, qui a guidé nombre des choix faits à différentes périodes de l'histoire¹³ (Krenak, 2019, p. 11).

En ce sens, Krenak critique l'appauvrissement de la vie communautaire en raison de cette homogénéisation de la pensée, due à l'adoption d'un moule épistémologique unique qui, du fait du processus colonial, a fini par être appliqué sans distinction à tous les peuples comme la seule possibilité viable. La société d'aujourd'hui, basée sur le consumérisme et la culture de masse, est décrite par lui comme créant des absences à partir de l'appauvrissement des expériences subjectives. Ainsi, il utilise le concept de Boaventura de Sousa Santos (2011, 2018 et 2019) pour défendre le recours à une « écologie des savoirs » comme possibilité épistémologique et ontologique qui contribuerait à l'examen d'alternatives valables dans le processus de construction des connaissances.

¹² Militant du mouvement socio-environnemental et de la défense des droits des autochtones, Ailton Krenak s'est imposé comme un leader dans les mobilisations pour l'inclusion du chapitre sur les droits autochtones dans la Constitution de 1988. Le peuple Krenak vit dans la vallée de la rivière Doce, dans l'état de Minas Gerais, région dont l'environnement est profondément affecté par l'activité minière.

¹³ Notre traduction du texte original en portugais. Toutes les traductions des textes originaux en portugais utilisés dans ce mémoire ont été réalisées par le chercheur.

Notre temps est spécialisé dans la création d'absences: le sens de vivre en société, le sens de l'expérience de la vie. Cela génère une grande intolérance envers ceux qui sont encore capables d'éprouver le plaisir d'être vivant, de danser, de chanter. Et il est plein de petites constellations de gens du monde entier qui dansent, chantent, font pleuvoir. Le type d'humanité zombie que l'on nous demande d'intégrer ne tolère pas tant de plaisir, tant de plaisir de la vie. Ainsi, ils prêchent la fin du monde comme une possibilité de nous faire abandonner nos propres rêves. Et ma provocation de « retarder la fin du monde » est exactement toujours pouvoir raconter une autre histoire. Si nous pouvons faire cela, nous retarderons la fin (Krenak, 2019, p. 26-27).

Raconter une autre histoire, élargir l'horizon existentiel, enrichir et élargir les subjectivités sont des attitudes que Krenak associe à « l'expérience magique de suspendre le ciel ». La « chute du ciel » est une image que certains peuples autochtones au Brésil, en particulier les Yanomami¹⁴, utilisent pour illustrer le processus de progression des forces coloniales et néocoloniales sur leurs territoires, une action qui met en danger leur mode de vie et leur existence même. Le chaman Davi Kopenawa (2016) utilise le concept de « chute du ciel » pour raconter le processus de destruction et d'effacement de son peuple comme suit:

La forêt est vivante. Elle ne mourra que si les Blancs insistent pour la détruire. S'ils réussissent, les rivières disparaîtront sous la terre, le sol s'effondrera, les arbres flétriront et les pierres craqueront sous la chaleur. La terre desséchée sera vide et silencieuse. Les esprits « xapiri », qui descendent des montagnes pour jouer dans la forêt, dans ses miroirs, s'enfuiront au loin. Leurs parents, les chamans, ne pourront plus les appeler et les faire danser pour nous protéger. Ils ne pourront pas chasser les fumées des épidémies qui nous dévorent. Ils ne pourront plus contenir les êtres pervers qui transformeront la forêt en chaos. Alors nous mourrons, les uns après les autres, aussi bien les Blancs que nous-mêmes. Tous les chamans finiront par mourir. Lorsqu'il n'y en aura plus aucun en vie pour le soutenir, le ciel s'effondrera (Kopenawa et Albert, 2016, prologue).

La défense par Krenak des formes d'organisation sociale qui ont pour prémisse la valorisation de savoirs divers sans une hiérarchie qui provoque l'effacement des uns et l'universalisation artificielle des autres constitue une manifestation de la pensée décoloniale qui souligne

¹⁴ Le territoire Yanomami est situé en Amazonie, à la frontière avec le Venezuela.

l'importance de cultiver un espace d'expansion des subjectivités où les différences peuvent s'enrichir mutuellement.

S'il existe une envie de consommer la nature, il en existe une autre de consommer les subjectivités – les nôtres. Alors vivons les avec la liberté que nous sommes capables d'inventer, ne les mettons pas sur le marché. Puisque la nature est agressée d'une manière si indéfendable, nous serons au moins capables de maintenir nos subjectivités, nos visions, notre poésie sur l'existence. (...) Le fait que nous puissions partager cet espace, que nous voyagions ensemble, ne signifie pas que nous sommes tous égaux; cela signifie exactement que nous sommes capables de nous attirer les uns les autres par nos différences, ce qui devrait guider notre chemin de vie. Avoir la diversité, pas une humanité avec le même protocole. Parce que jusqu'à présent, il s'agissait seulement d'un moyen d'homogénéiser et de nous retirer notre joie d'être en vie (Krenak, 2019, p. 32-33).

En plus de ses qualités de divertissement et de réalisation artistique, la scénopoésie peut être utile pour créer un espace de développement des subjectivités, auquel Krenak fait référence, important pour structurer et développer également une série de qualités et de compétences sociales et cognitives contribuant à une amélioration qualitative de la culture et des pratiques démocratiques.

1.5. LES ÉPISTÉMOLOGIES DU SUD

Ce travail a pour but la compréhension de la relation entre la pratique du théâtre de rue à travers le langage de la scénopoésie et la vie en démocratie, à partir d'une approche décoloniale, en utilisant notamment le cadre théorique présenté par Santos (2019) autour du concept d'épistémologies du Sud. Aux fins de ce travail, la perspective décoloniale permettra l'étude du phénomène de la démocratie à partir des connaissances générées par l'expérience de certaines communautés, permettant ainsi un regard alternatif par rapport au canon de la théorie démocratique hégémonique. Dans ce contexte, le théâtre de rue en tant que pratique et la scénopoésie en tant que langage ancrés dans les connaissances populaires et communautaires, développées à partir de l'expérience vécue, permettent à ses praticiens de représenter le monde, et, ainsi, travailler au développement d'un regard critique sur leur réalité. Les connaissances acquises collectivement à partir de ces expériences pratiques génèrent une série de compétences utiles dans le processus de vivre la démocratie concrètement au quotidien en la transformant en clé d'émancipation individuelle et collective.

Le processus historique de la décolonisation, l'indépendance politique des colonies européennes, n'a pas signifié la fin du colonialisme, mais le remplacement d'un type de colonialisme par d'autres, qui s'expriment par des formes de sociabilité fondées sur l'infériorité ethnoculturelle et même ontologique de l'autre. Ce phénomène, appelé par Quijano (1991) « colonialité », est devenu un concept clé pour comprendre la pensée décoloniale.

La colonialité est différente du colonialisme. Le colonialisme désigne une relation politique et économique dans laquelle la souveraineté d'une nation ou d'un peuple dépend du pouvoir d'une autre nation, ce qui fait de cette dernière un empire. La colonialité, à son tour, fait référence aux schémas de pouvoir durables qui émergent du fait du colonialisme, mais qui définissent la culture, le travail, les relations intersubjectives et la production de connaissances bien au-delà des limites des administrations coloniales. Ainsi, la colonialité survit au colonialisme. (Maldonado-Torres, cité dans Santos, 2019, p. 164).

Santos (2019), par contre, continue à parler de « colonialisme », estimant qu'il s'agit du même phénomène, à la différence qu'il se présente dans un contexte nouveau. Selon lui, dans le contexte postcolonial, ce qui sépare la sociabilité métropolitaine de la sociabilité coloniale n'est plus une frontière déterminée, mais une limite invisible, qu'il appelle la « ligne abyssale ». La colonialité continue à engendrer d'autres formes de colonialisme : de pouvoir, de connaissance et d'être, qui produisent deux mondes qui, bien que radicalement différents, coexistent dans nos sociétés « postcoloniales ».

Selon Fanon (2002), la colonisation est si violente et insidieuse que, même après la fin du régime colonial, quand la colonie devient un État indépendant, le processus de déshumanisation du colonisé persiste. Des années et des années de répression, de dévalorisation, de soumission deviennent une forme de violence psychologique et symbolique introjectée.

Le monde colonial est un monde manichéiste. Il ne suffit pas au colon de limiter physiquement, c'est-à-dire à l'aide de sa police et de sa gendarmerie, l'espace du colonisé. Comme pour illustrer le caractère totalitaire de l'exploitation coloniale, le colon fait du colonisé une sorte de quintessence du mal. La société colonisée n'est pas seulement décrite comme une société sans valeurs. Il ne suffit pas au colon d'affirmer que les valeurs ont déserté, ou mieux n'ont jamais habité, le monde colonisé. L'indigène est déclaré imperméable à l'éthique, l'absence de valeurs, mais aussi négation des valeurs. Il est, osons l'avouer, l'ennemi des valeurs. En ce sens, il est le mal absolu (Fanon, 2002, p. 44).

Il n'est pas étonnant que même indépendantes, les anciennes colonies maintiennent la vision de monde du colonisateur, étant donné que les élites politiques et économiques du nouvel État afin de protéger leurs intérêts, veulent maintenir les mêmes relations avec les anciennes métropoles. Le monde développé est l'unique modèle existant.

Quand on réfléchit aux efforts qui ont été déployés pour réaliser l'aliénation culturelle si caractéristique de l'époque coloniale, on comprend que rien n'a été fait au hasard et que le résultat global recherché par la domination coloniale était bien de convaincre les indigènes que le colonialisme devait les arracher de la nuit. Le résultat,

consciemment poursuivi par le colonialisme, était d'enfoncer dans la tête des indigènes que le départ du colon signifierait pour eux retour à la barbarie, encanaillement, annualisation (Fanon, 2002, p. 201).

Pour Fanon, le moyen de surmonter cet état de fait n'est pas de retourner dans le passé, mais de valoriser les projets de développement sur un socle de connaissances originales à partir de réalités et de besoins locaux. La proposition épistémologique d'une écologie des savoirs (Santos, 2011, 2018 et 2019) peut être comprise comme une contribution à ce projet.

Boaventura de Sousa Santos réfère les épistémologies du Sud aux connaissances issues des luttes sociales et politiques dans le but de

permettre aux groupes sociaux opprimés de représenter le monde avec leur propre et selon leurs propres termes, car ce n'est qu'ainsi qu'ils pourront le transformer selon leurs propres aspirations (Santos, 2019, p. 17).

Son but n'est pas d'étudier la connaissance en tant que telle, ni les conditions de production et d'identification des connaissances valides et des croyances justifiées, l'épistémologie au sens conventionnel du terme. Il s'agit plutôt d'identifier et de valoriser ce qui souvent ne figure même pas comme connaissance à la lumière des épistémologies dominantes, la dimension cognitive des luttes de « résistance contre l'oppression et contre la connaissance qui légitime cette même oppression ». En ce sens, les épistémologies du Sud considèrent comme cruciale la tâche d'identifier et de discuter la validité des connaissances et des modes de savoir non reconnus comme tels par les épistémologies dominantes.

Les courants épistémologiques dominants se concentrent sur la validité privilégiée de la science moderne, qui s'est développée principalement dans le Nord global depuis le XVIIIe siècle. Ces courants reposent sur deux prémisses fondamentales. La première est que la science basée sur l'observation systématique et l'expérimentation contrôlée est une création spécifique de la modernité occidentale, radicalement différente des autres « sciences » originaires d'autres régions et cultures du monde. La deuxième prémisses est que la connaissance scientifique est également

différente des autres savoirs, qu'ils soient laïques, populaires, pratiques, de bon sens, intuitifs ou religieux, compte tenu de sa rigueur et de son potentiel instrumental.

Le projet colonial a été établi sur la base de cette prémisse d'exceptionnalisme de la pensée occidentale. Santos critique la thèse de l'universalisme européen, arguant que l'expérience fondatrice eurocentrique, en raison de sa puissance économique et militaire dominante, « s'est imposée à d'autres expériences fondatrices existantes dans le monde, garantissant ainsi la prérogative de se proclamer universellement valable » (Santos, 2019, p. 67). La division créée entre métropoles et colonies a été maintenue par une ligne invisible, « la ligne abyssale¹⁵ », qui continue de séparer les sociabilités métropolitaines et coloniales. La pensée moderne qui a privilégié le rationalisme scientifique a été la cible de critiques depuis son origine, par le romantisme et, au XXe siècle, par les théories critiques. Ces contestations peuvent cependant être considérées comme des critiques internes de la pensée occidentale, puisqu'elles proviennent de son cœur même. Les épistémologies du Sud dépassent la posture critique et se positionnent davantage en promoteurs de la formulation d'alternatives épistémologiques susceptibles d'être plus adaptées aux différentes réalités sociales et historiques existants.

Par « épistémologie du Sud » j'entends une nouvelle production et évaluation des connaissances ou savoirs valides, scientifiques ou non. J'entends également par là de nouvelles relations entre différents types de savoir, sur la base des pratiques des classes et des groupes sociaux qui ont systématiquement souffert des inégalités et des discriminations dues au capitalisme et au colonialisme. Le Sud n'est donc pas un concept géographique même si la grande majorité des populations concernées vivent dans l'hémisphère sud. Il s'agit plutôt d'une métaphore de la souffrance humaine causée par le capitalisme et le colonialisme à l'échelle mondiale, et de la résistance visant à la surmonter ou à l'atténuer (Santos, 2011, p. 38-39).

¹⁵ Selon Santos, les formes de sociabilité métropolitaine et les formes de sociabilité coloniale sont séparées par ce qu'il appelle la ligne abyssale. Cette division a créé deux mondes jumeaux mais incompatibles. Le monde métropolitain est le monde de l'équivalence et de la réciprocité entre « nous », ceux qui, comme « nous », sont pleinement humains. De l'autre côté de la ligne, les exclusions sont abyssales et leur génération se fait à travers la dynamique d'appropriation et de violence.

Les épistémologies du Sud entendent montrer que les critères dominants de la connaissance valide dans la modernité occidentale, en ne reconnaissant pas d'autres types de connaissances comme valables en plus de ceux produits par la science moderne, ont donné lieu à un « épistémicide », la destruction d'une immense variété de connaissances issues du monde colonial. « Une telle destruction a désarmé ces sociétés, les rendant incapables de représenter le monde avec leur propre et à leurs propres conditions » (Santos, 2019, p. 27). L'expérience et la diversité inépuisables du monde ne pourraient être saisies que par une écologie, où la valeur réside dans l'interaction entre différents types des savoirs, non pas de manière verticale et hiérarchique, mais de manière organique et équilibrée, en reconnaissant l'importance et l'utilité de chacun.

La notion d'écologie de savoirs nous est utile dans la mesure où nous cherchons à comprendre la scénopoésie comme un savoir valable, résultant de l'interaction de différents types de connaissances – populaires, institutionnelles, scientifiques, artistiques – étant, par conséquent, la scénopoésie elle-même une écologie de savoirs. De plus, en tant que méthodologie utilisée en vue d'une organisation communautaire, à la micro-échelle de la vie démocratique, la scénopoésie constitue un type de savoir populaire, communautaire, oral et corporel, développé par de petites communautés marginalisées, à partir de l'affirmation de leur propre vision critique du monde, qui peut être utile pour comprendre le phénomène plus large de la démocratie.

Du point de vue des épistémologies du Sud, l'affrontement de la ligne abyssale doit toujours combiner ce que Santos appelle la sociologie des absences et la sociologie des émergences, c'est-à-dire la dénonciation et l'alternative, la critique et la possibilité. La sociologie des absences chercherait à identifier les voies et les moyens par lesquels la ligne abyssale, tirée lors du colonialisme historique, produit l'invisibilité et la non-pertinence, rendant certains groupes de personnes et formes de vie sociale inexistantes et sans importance.

Alors que la sociologie des absences est dédiée à la négativité des exclusions, dans le sens qu'elle souligne et dénonce la suppression de la réalité sociale générée par le type de savoir validé par les épistémologies du Nord, la sociologie des émergences se consacre à la positivité de ces exclusions, en train de rejeter la condition de victime

de l'exclusion à travers le développement de modes d'être et de connaître résistants à la domination. La sociologie des émergences vise à convertir le paysage de la suppression identifié par la sociologie des absences en un champ d'expériences sociales riches et innovantes, selon de prémisses qui élargissent son potentiel symbolique et matériel (Santos, 2019, p. 53-54).

Ainsi, aux fins de notre recherche, nous pouvons comprendre, d'une part, à travers la sociologie des absences, comment les expériences communautaires, vécues à la micro-échelle et au quotidien, et les savoirs qui en découlent, ont été, dans certains cas, négligées dans les études sur la démocratie. En général, l'accent est mis sur les grands récits du politique, les institutions et les modèles de gouvernance, à l'échelle macro, avec un accent plus fort sur le modèle de la démocratie représentative libérale, mais aussi avec un certain espace, d'un côté plus critique, sur des modèles de démocratie participative et délibérative. D'autre part, en recourant à la sociologie des émergences, nous pouvons appréhender la pratique scénopoétique en tant qu'une expérience sociale novatrice, parmi tant d'autres au niveau communautaire, pour la production d'une culture démocratique. En ce sens, la scénopoésie met en lumière certains aspects négligés, considérés sans importance, du phénomène démocratique. En effet, en proposant sa propre voie de compréhension critique du monde, construite de bas en haut, à partir des références de la communauté et pas seulement celles issues de l'histoire officielle et des savoirs universellement validés par le canon eurocentrique, on peut comprendre par ailleurs la scénopoésie comme un phénomène situé dans le domaine de la pensée décoloniale.

1.6. MÉTHODOLOGIE

Selon les scénopoètes étudiés dans ce mémoire, l'expérience scénopoétique se produit dans le champ de l'expérience subjective du vécu, du pouvoir transformateur de l'expérience expressive collective, qui implique des aspects esthétiques, politiques, émotionnels et spirituels. Le fondement théorique de la scénopoésie est directement lié à l'élaboration pédagogique de Paulo Freire, comme il est toujours référé par les scénopoètes que nous avons suivis. En ce sens, le concept de scénopoésie viserait avant tout un travail de réélaboration symbolique, à travers un effort collectif de renforcement des identités et des capacités critiques, qui, à leur tour, renforceraient la capacité d'agir politiquement, dans un environnement démocratique.

Ainsi, nous avons opté pour une approche méthodologique qualitative, plus adaptée à l'analyse des valeurs, attitudes, opinions, sentiments et comportements que les individus ont par rapport à un phénomène spécifique, dans notre cas la forme comme les scénopoètes comprennent la scénopoésie et ses effets, notamment en ce qui concerne la démocratie. Les techniques de la méthodologie qualitative peuvent s'appliquer à différents aspects de la réalité sociale, culturelle et psychologique, telles que la vie d'un groupe, ses coutumes, ses croyances, ses structures de pensée, ses codes de conduite, ses représentations partagées, ses expériences vécues au quotidien etc.

Pour les besoins de notre travail, nous avons cherché à analyser le discours des scénopoètes et pour cela nous avons eu recours à différentes méthodes de collecte de données. Ainsi, en plus d'une analyse des textes publiés par les scénopoètes et d'autres documents relatifs à leurs pratiques, nous avons également réalisé l'observation participante, des entretiens spécifiques et l'étude de trois expériences dans lesquelles la scénopoésie a été utilisée comme méthodologie de médiation communautaire et politique.

À travers les données collectées par les méthodes indiquées, nous avons ainsi cherché à comprendre les éléments théoriques et pratiques présents dans l'action scénopoétique, partant de la compréhension et des points de vue de chacun des scénopoètes que nous avons choisis de suivre. Il ne s'agissait pas de chercher une explication causale entre deux phénomènes comme la

scénopoésie et la démocratie, se référant à des facteurs qui leur sont extérieurs. Il ne s'agissait pas non plus de produire des connaissances absolues, mais des « interprétations plausibles » (Melucci, 2005, p. 33) en ce qui concerne les relations entre la scénopoésie et la vie en démocratie, à partir de la pratique et des élaborations des scénopoètes eux-mêmes.

Nous cherchons ainsi à éviter la tendance à établir une relation causale entre la scénopoésie et la démocratie, ce qui pourrait conduire à une conclusion normative et idéalisée de la pratique scénopoétique. Ainsi, notre objectif principal était de chercher à comprendre comment la relation entre la pratique scénopoétique, l'organisation communautaire et l'existence démocratique s'articule dans le discours des scénopoètes. Nous comprenons que la scénopoésie ne peut être comprise comme une panacée pour résoudre tous les problèmes et sa pratique sera toujours conditionnée au contexte de chaque expérience spécifique, en tenant compte de l'engagement et de l'ouverture de ses participants et des objectifs qui soutiennent son adoption, pour ne citer que quelques aspects qui peuvent conditionner la pratique scénopoétique et sur lesquels nous reviendrons dans la conclusion de ce travail.

La définition de l'approche méthodologique de notre recherche a été orientée pour éviter une posture extractive, caractérisée par « l'extraction de connaissances sous forme de matière première », fournie par « des objets, qu'ils soient humains ou non humains », et unilatéralement : « ceux qui extraient ne sont jamais extraits; au contraire, ils contrôlent le processus d'extraction ». La « décolonisation des méthodologies », telle qu'élaborée par Santos,

consiste en l'ensemble des processus capables de produire des connaissances acceptables et fiables de manière non extractiviste, c'est-à-dire par la coopération entre sujets de connaissance et non par des interactions cognitives unilatérales sujet/objet (Santos, 2019, p. 194).

Cette orientation nous a aidé à choisir les méthodes de collecte de données, favorisant le discours des scénopoètes, eux-mêmes impliqués dans la construction de cette pratique dans les communautés où ils travaillent et aussi dans la réflexion sur cette pratique.

Observation participante

De par son caractère non normatif, la scénopoésie, ouverte à l'interactivité et à l'improvisation, ne se déroule jamais de la même manière. En ce sens, sa compréhension dépend de l'expérience de l'acte scénopoétique lui-même, pour comprendre la façon dont elle peut toucher les gens, ce qui, selon les scénopoètes, implique l'expérience de la corporéité et du partage des émotions. Ainsi, nous avons participé à la 1ère Rencontre nationale des Scénopoètes, tenue à Icapuí, état du Ceará, en novembre 2018 (section 3.6). Il s'agissait d'une immersion de quatre jours en présence d'artistes de tout le Brésil qui s'identifient en tant que scénopoètes, parmi lesquels se trouvaient les artistes dont les histoires nous intéressent dans ce travail. L'expérience a été enregistrée sous la forme d'un court métrage réalisé par Uirá Dantas, disponible en ligne¹⁶.

Les quatre jours de vie partagée pendant la 1ère Rencontre nationale des Scénopoètes ont été fondamentaux pour deux raisons. Tout d'abord, nous avons eu l'occasion d'observer la pratique scénopoétique, pendant les moments de travail lors des réunions du groupe, mais également durant les périodes libres. De cette manière, il était possible d'observer comment ils interagissent entre eux et avec les autres habitants de la ville; comment la dynamique était développée; comment les décisions étaient prises; et quelles étaient leurs réactions à des situations survenues. D'autre part, être présent à la 1ère Rencontre de Scénopoètes était fondamental pour comprendre le fonctionnement de la dynamique scénopoétique elle-même et surtout ses effets sur les participants.

Ainsi l'observation participante pendant la Rencontre a permis une compréhension plus intégrale de la scénopoésie, en permettant suivre comment l'expérience scénopoétique se produit dans la pratique, comment les concepts présents dans le discours des scénopoètes se matérialisent dans leurs pratiques artistiques. Les connaissances acquises, les expériences vécues, le sens de la communauté, les échanges effectués et l'opportunité d'expérimenter un langage expressif développé à partir d'un exercice à la fois rationnel et émotionnel m'ont permis d'avoir une vue plus élargie sur l'objet de l'étude.

¹⁶ Voir Bibliographie.

Participer à la rencontre scénopoétique nous a d'ailleurs permis de définir les cinq scénopoètes sur lesquels nous porterions notre attention, pour les besoins de ce travail. Les trois précurseurs de la scénopoésie : Ray Lima, poète ; Junio Santos, acteur ; et Vera Dantas, médecin communautaire ; en plus de Josy Dantas, éducatrice ; et Vitor Pordeus, psychiatre. Comme nous le verrons au chapitre 3, ces cinq personnages ont adopté la scénopoésie dans leurs pratiques professionnelles communautaires de différentes manières, et la mosaïque que composent ces expériences nous permettra de dresser un panorama des implications démocratiques de la scénopoésie.

Entretiens

Les informations présentées sur la scénopoésie ont été complétées par des entretiens libres, avec le but de combler certaines lacunes et de mieux développer et/ou confirmer certaines idées. Ces entretiens ont servi à analyser la manifestation des scénopoètes spécifiquement en ce qui concerne les implications démocratiques de leurs pratiques. Nous avons donc sollicité des entretiens avec les cinq scénopoètes précédemment mentionnés, qui les ont accordés et, au regard de la confidentialité, ils ont choisi d'être identifiés dans ce mémoire. L'un d'entre eux, Ray Lima, a proposé de rendre sa contribution à travers un texte scénopoétique (lettre de Ray Lima – appendice A) qu'il a élaboré spécialement sur l'objet de la recherche. Comme l'objectif de mener des entretiens serait d'analyser le discours des scénopoètes sur les implications démocratiques de leurs pratiques, nous avons compris que le texte proposé par Lima répondrait aux objectifs de notre recherche et, ainsi, nous avons mené des entretiens avec quatre scénopoètes et reçu un texte scénopoétique inédit d'un cinquième.

Les entretiens ont été réalisés dans la langue maternelle du chercheur et des interviewés, le portugais. Elles ont été réalisées par le système de communication « Zoom » et enregistrées. Par la suite, les entretiens ont été transcrits et certains extraits ont été sélectionnés et cités, traduits en français, tout au long du 3e chapitre. En ce qui concerne la lettre de Ray Lima, un extrait de celle-ci a aussi été sélectionné, traduit en français et cité dans le texte. L'intégralité de la lettre du poète est incluse dans l'appendice A, traduite par le chercheur en français. Nous avons décidé de

traduire la lettre en français, afin de permettre au lecteur d'entrer en contact avec les idées de son auteur, même si le résultat de la version française a perdu l'impact du texte original, rédigé dans un registre poétique, plein de jeux de mots et de néologismes.

Études des cas

Le discours des scénopoètes est fortement ancré dans une perspective démocratique de la société et le projet scénopoétique est consciemment construit à des fins de « démocratisation », ce qui s'explique aussi par le contexte de son émergence, comme nous le verrons plus loin. La scénopoésie est une manifestation artistique accessible, qui stimule le sens de la communauté et qui propose une réflexion collective sur les situations d'injustice et d'oppression, cherchant à les surmonter.

Précisément à cause de ces caractéristiques, la scénopoésie a fini par être adoptée dans certaines initiatives, comme moyen de médiation des relations dans des contextes communautaires. Dans ce travail, nous aborderons trois cas dans lesquels la scénopoésie a joué ce rôle, ce qui nous permettra de comprendre comment elle a fonctionné dans des cas concrets. En ce sens, nous décrirons, sur la base des références bibliographiques disponibles et également des entretiens réalisés, les cas de « Escambo Livre de Rua », « Cirandas da Vida » et « Hotel da Loucura » (sections 3.2, 3.4 et 3.5, respectivement) .

CHAPITRE 2

DÉROULEMENTS

La deuxième étape de l'acte scénopoétique, après les « annonces », est celle où s'établit le rythme de l'acte, à travers la présentation des premières idées, qui commencent à établir un champ thématique, à partir duquel l'acte va se déployer. Dans notre recherche sur la scénopoésie en tant qu'expression de la démocratie, notre objectif est d'établir le débat qui cherche à articuler démocratie et théâtre de rue, d'où ressortait la scénopoésie. Ainsi, le présent chapitre est consacré au développement de ces deux sujets – démocratie et théâtre, compris à partir d'une conception épistémologique qui valorise la pensée décoloniale.

2.1. DÉCOLONISER LA DÉMOCRATIE

Reconnaître la richesse de la diversité des expériences démocratiques dans différentes parties du monde – ce que j'appelle la démodiversité – peut être une étape importante vers le renouvellement et la réinvention si nécessaire de la démocratie (Santos, 2018, p. 67).

La théorie démocratique est un vaste champ, caractérisé par d'innombrables débats, qui incluent la crise de la représentation, les tensions entre représentation et participation et l'expérience d'une démocratie délibérative, à partir de l'exercice de la raison communicationnelle. L'objet de cette recherche n'implique pas d'entrer dans ces débats. Comme indiqué ci-dessus, nous nous intéressons aux aspects non institutionnels de la démocratie, qui sont présents au quotidien et dans la sphère de la subjectivité citoyenne. Bien qu'ils ne fassent pas directement partie des débats plus traditionnels de la théorie démocratique, ils sont des aspects fondamentaux de l'existence de la démocratie. Nous parlons d'expériences diverses, dans le cadre appelé démodiversité par Santos (2018), qui ne sont normalement pas valorisées par les courants hégémoniques de l'étude de la démocratie. Dans ce chapitre, nous ferons référence aux travaux de Linera (2016), Rosanvallon (2006) et Butler (2018) pour comprendre certaines de ces expériences.

2.1.1. La conception procédurale de la démocratie

Dans la théorie politique hégémonique, la conception procédurale de la démocratie prédomine. Selon cette conception, la participation populaire est limitée à l'acte électoral, car elle conçoit la démocratie comme un « système institutionnel, pour la prise de décision politique, dans lequel l'individu acquiert le pouvoir de décider par le biais d'une lutte compétitive pour les votes des électeurs » (Schumpeter, cité dans Santos, 2018, p. 195). Schumpeter a conçu la vie démocratique

comme une lutte compétitive entre les élites rivales dans le but de former l'ordre régulateur politique ou de résoudre des conflits. Cette conception procédurale, formelle, minimaliste ou libérale, qui rejette toute signification axiologique originelle de démocratie comme pouvoir populaire et de ses aspirations à l'égalité et à la justice, ainsi que de la participation du citoyen dans le processus de prise de décisions, est devenue hégémonique dans le débat sur la démocratie.

Dans la conception procédurale, la démocratie est considérée comme un moyen instrumental par lequel certains objectifs peuvent être atteints. Il s'agit donc d'un artefact, d'un ensemble de règles qui permettrait la sélection des élites qui devraient répondre à la « volonté générale », entendue, selon cette conception, comme l'agrégation d'intérêts particuliers. Ainsi, la démocratie est réduite à un « outil ». En ce sens, s'il existait un autre « outil » politique plus apte à obtenir les mêmes résultats plus efficacement, il n'y aurait aucune raison morale de ne pas remplacer la « démocratie » par un autre artefact institutionnel (Linera, 2016, p. 16). La conception procédurale de la démocratie ne permet pas de lire la démocratie comme une valeur en soi, car elle n'est justifiée que par les résultats qu'elle produit (Linera, 2016, p. 17).

Le débat entre les conceptions procédurale et substantielle de la démocratie a toujours été présent tout au long de l'existence de la démocratie moderne, qui a été établie à partir des révolutions bourgeoises aux États-Unis, en France et en Angleterre. La démocratie dans sa version moderne-bourgeoise adopte le modèle du gouvernement représentatif, contrairement aux démocraties directes de l'antiquité. Alors que pour certains le gouvernement représentatif correspondait pleinement aux principes démocratiques, n'étant qu'une solution procédurale à l'impossibilité des démocraties directes de fonctionner dans les sociétés de masse, pour d'autres, cette forme de gouvernement serait un moyen de contrôler un gouvernement caractérisé par l'effective souveraineté populaire, jugé dangereuse, à travers l'établissement d'une « aristocratie élective ».

De Kelsen à Schumpeter, toute une série de théoriciens va ainsi ériger au XXe siècle la modestie de leurs aspirations, invitant à substituer une vision purement procédurale de la légitimation politique à la métaphysique antérieure d'un peuple actif et commandant. [Cependant] le désir des hommes et des femmes de continuer à chercher la voie d'un autogouvernement plus effectif et d'un régime représentatif plus attentif à la société a toujours ressurgi (Rosanvallon, 2006, p. 300).

Le développement de moyens d'impliquer les citoyens dans les décisions qui les concernent est donc l'une des conséquences de cette expectative toujours latente d'exercice réel du pouvoir. Depuis les années 1980, il a été convenu d'appeler démocratie participative différentes initiatives mises en pratique à cet effet. Ils concernent les mécanismes institutionnels de démocratie directe adoptés par les gouvernements de différents pays en vue d'ouvrir certains espaces de participation à la société, généralement au niveau local. L'un des exemples les plus notoires a été les budgets participatifs adoptés dans la ville de Porto Alegre et reproduits plus tard dans différentes villes brésiliennes et dans d'autres pays. Ce type d'innovation institutionnelle, en plus de réduire le sentiment de distanciation de la société vis-à-vis de l'exercice du pouvoir, était aussi, dans certains cas, jugé politiquement opportun, car il peut conduire à renforcer la légitimité politique des gouvernements qui l'adoptent.

L'idée de démocratie délibérative très en vogue depuis les années 1990, principalement issue de l'œuvre du philosophe Jürgen Habermas (1989), s'inscrit également dans l'univers des initiatives qui cherchent à rapprocher les citoyens de l'exercice du pouvoir, fondée sur la vision d'un peuple délibérant, comme moyen de surmonter ou du moins atténuer la crise toujours propagée de la démocratie. La démocratie délibérative met l'accent sur la dynamique des mécanismes de l'argumentation rationnelle et les conditions formelles d'une délibération en vue de la prise de décisions efficaces.

Les mécanismes de la démocratie participative et de la démocratie délibérative font partie de la conception procédurale de la démocratie, car tous les deux mettent l'accent sur des aspects de son fonctionnement, cherchant à établir des formules qui, si suivies correctement, pourraient garantir une plus grande efficacité démocratique. Comme l'a noté Rosanvallon, ces deux mécanismes présentent des limites et des problèmes. Selon l'auteur, la démocratie participative a un biais dépolitisé, étant donné que les grandes organisations nationales de dimension civique sont de plus en plus remplacées par des « *advocacy groups* parcellisés ainsi que par des groupements locaux » (Rosanvallon, 2006, p. 303), concentrés sur la gestion des problèmes spécifiques et la réalisation d'intérêts immédiats. D'autre part, la démocratie délibérative fait place au phénomène croissant et chaque fois plus présent de polarisation des opinions, en plus de sous-estimer les inégalités de

ressources des différents groupes en débat. Selon l'auteur

sans minimiser l'importance de la réflexion et des expériences contemporaines sur ces deux terrains de la participation et de la délibération, il convient donc d'élargir le propos pour formuler les termes d'un renouveau démocratique (Rosanvallon, 2006, p. 305).

2.1.2. Une conception substantielle de démocratie

La démocratie est mouvement, flux, révocation, élargissement de la capacité de décider (Linera, 2016, p. 33).

Dans les années 2000 et surtout 2010, l'émergence de nouveaux mouvements sociaux et de nouveaux agendas politiques a encore accentué la nécessité d'un renouveau démocratique, comme l'a mentionné Rosanvallon. En Amérique latine, certains mouvements de renouveau politique ont cherché une refondation de l'État, sur une base qui incluait la reconnaissance des différentes nations au sein de l'État et la garantie de droits diffus tels que le bien-vivre (sumak kawsai) et le respect de la nature comme sujet de droit (Pachamama)¹⁷. Ce phénomène a certainement contribué au débat sur les conceptions substantives de la démocratie. En Bolivie, le politologue et ancien vice-président Álvaro García Linera (2016) a proposé une conception substantive, selon laquelle la démocratie est une forme de production du politique caractérisée par six éléments fondamentaux, que nous allons maintenant aborder.

Dans un premier temps, l'auteur souligne que la démocratie est « l'expansion de la subjectivation

¹⁷ Sumak Kawsay est une expression de la langue Quechua que l'on pourrait traduire par « bien vivre », pour désigner un mode de vie en harmonie avec la communauté et la nature. Le mode de vie sumak kawsay imprègne les cultures des peuples autochtones d'Amérique du Sud depuis des millénaires et a été inséré comme principe dans la Constitution équatorienne de 2008. La même Constitution a consacré la Pachamama, ou Terre-Mère (nature), selon la cosmogonie des certains peuples Andines, comme sujet de droit.

du politique », c'est-à-dire le processus d'élargissement des responsabilités sociales des citoyens, qui se fait par le renouvellement continu des institutions politiques en vue de briser les monopoles de la politique. Pour cette raison, la démocratie est un processus d'élargissement des responsabilités des citoyens, c'est-à-dire une communautarisation du politique qui, dans sa pratique, rompt avec la rigidité institutionnelle de l'action politique.

Les processus de démocratisation sociale, en général, ne proviennent pas des structures institutionnelles de participation, mais des structures de mobilisation sociale qui se déroulent à l'extérieur du champ politique dominant, dans le « sous-sol politique », comme les mouvements sociaux qui, avec leurs revendications économiques ou politiques, élargissent les réseaux d'intervention sociale dans la vie publique et, avec cela, génèrent la démocratie (Linera, 2016, p. 33).

Ensuite, Linera souligne que la démocratie est un processus de production d'égalité politique. Selon l'auteur, l'égalité politique se mesure par les attributs dont disposent les citoyens pour présenter et appuyer leur opinion dans la sphère publique, afin qu'ils puissent influencer le champ politique dans des conditions similaires à celles des autres participants.

La démocratie comme production d'égalité exige que tout citoyen soit reconnu et pris en compte comme étant compétent et actif dans le champ politique, que ses réflexions aient la possibilité d'un niveau d'impact similaire sur la structure du champ et que les formes organisationnelles dans lesquelles il est impliqué sur le terrain aient la possibilité d'articuler des points d'influence, quelles que soient les qualités culturelles de cette forme d'organisation (Linera, 2016, p. 34-35).

Un troisième élément fondamental de la conception substantielle de Linera serait la compréhension de la démocratie en tant que différend. En ce sens, la démocratie ne serait pas définie, comme le préconisent les conceptions procédurales de la démocratie libérale-bourgeoise, par la résolution des conflits. Selon Linera, au contraire, il y aurait une démocratie où les disputes sur un manque, une inégalité, une injustice économique ou politique seraient explicitées et

évidentes. « Il ne s'agit pas simplement de reconnaître le différend, mais l'efficacité et la puissance publique du différend en tant que capacité à transformer les structures de l'ordre de la gestion publique » (Linera, 2016, p. 35). La démocratie serait ainsi présente dans l'énoncé des désaccords dans une société concernant l'accès aux biens politiques ou économiques, et dans la capacité des sujets politiques à se ressaisir largement pour surmonter ces désaccords.

La démocratie se caractériserait également par l'action intersubjective et consciente des sujets dans l'exercice des facultés et prérogatives en tant que membres compétents d'une communauté politique. Ainsi, la démocratie passe non seulement par l'expansion de l'intervention des sujets dans la sphère publique, mais aussi par la définition même du sens du public, c'est-à-dire des prérogatives qui unissent les membres de la communauté politique. Dans les États modernes, ces facultés prennent la forme de droits fondamentaux garantis par des réglementations étatiques, ce qui, par conséquent, définit cette conception comme substantielle.

La démocratie ne peut pas être caractérisée par ses procédures et ses institutions, même si elle en a besoin pour se réaliser. Ces procédures et institutions sont des moyens transitoires, de simples effets révocables du fait démocratique, qui, justement, se manifeste dans sa capacité à constamment reconfigurer le politique. Étant donné que la démocratie est un processus de démonopolisation du pouvoir politique, les normes, règles, institutions, connaissances et légitimité qui régissent la vie politique d'une société démocratique sont des cristallisations circonstancielle et provisoires de la structure précédente de résolution des différends, qui vont donner lieu à une nouvelle structure de pouvoir résultant des nouveaux désaccords qui initient l'action démocratique d'une société.

La démocratie ne résulte pas de l'agrégation d'opinions privées, mais d'une « volonté générale » délibérément produite à partir d'un conflit et qui donne corps moral à un type d'accord intersubjectivement produit par l'action communicative entre égaux.

La production collective de l'opinion politique, la production politique des institutions et des normes, la révocation collective des institutions et des normes, l'invention collective de la collectivité politique elle-même, c'est-à-dire la communautarisation

du politique, sont précisément les mécanismes par lesquels la gestion des pouvoirs publics devient démocratique (Linera, 2016, p. 38).

2.1.3. Repolitiser la démocratie

La souveraineté n'est pas seulement l'exercice d'un pouvoir : elle est maîtrise de soi et compréhension du monde (Rosanvallon, 2006, p. 314).

Rosanvallon considère la question de la production du différend comme un point fondamental pour la compréhension de la démocratie. Pour l'auteur, la démocratie ne se caractérise pas seulement par la détermination des conditions de formation d'un pouvoir légitime, mais aussi par la formulation d'une « réserve de défiance » face au pouvoir constitué, ce qu'il appelle la contre-démocratie. La contre-démocratie ne serait pas l'opposé de la démocratie, mais un aspect intégral, un contre-visage fondamental pour la comprendre. Pour les besoins de ce mémoire, l'élaboration théorique de l'auteur est d'une importance fondamentale, étant donné qu'il critique l'idée de crise de la démocratie, soulignant que ce qui est compris comme une prétendue crise de la démocratie est, en fait, une tendance « impolitique », un vidage des contenus du monde du commun. Ce point est important, car il conduit à la conclusion que les approches possibles des problèmes de la démocratie ne passent pas simplement par la réforme de leurs institutions délibératives ou participatives, mais par un travail de renforcement de la cohésion sociale et des liens politiques communautaires.

Ainsi, l'érosion de la confiance des citoyens en leurs dirigeants et dans les institutions politiques constitue un objet d'étude incontournable des sciences sociales et politiques de nos jours. En général, le diagnostic signale une « crise », un « malaise », une « désaffection » ou une « panne » du système politique, comme « effets de la montée de l'individualisme » (Rosanvallon, 2006, p. 9). L'auteur distingue trois façons dont cette défiance en face de la démocratie s'exprime et s'organise : les pouvoirs de surveillance (la pratique d'une contestation permanente et d'une pression sur les élus), de sanction ou d'empêchement (les sanctions à l'égard du pouvoir étant

donné que les contraintes peuvent ne pas être efficaces) et de jugement (dont la judiciarisation du politique en constitue le vecteur le plus visible). À l'ombre de la démocratie électorale représentative, ces trois contre-pouvoirs dessinent les contours de ce qu'il propose d'appeler une *contre-démocratie*.

Cette contre-démocratie n'est pas le contraire de la démocratie; c'est plutôt la forme de démocratie qui conforte l'autre, sur le mode d'un arc-boutant, la démocratie des pouvoirs indirects disséminés dans le corps social, la démocratie permanente de la défiance face à la démocratie épisodique de la légitimité électorale (Rosanvallon, 2006, p. 15).

Si on prend en compte la montée de ces formes d'action contre-démocratique, il faut reconsidérer « l'antenne de la désaffection démocratique ». On doit voir avec précaution les indicateurs de la confiance des citoyens dans les institutions politiques et la croissance de l'abstention, qui sont toujours relatives à la démocratie électorale représentative. Les formes de « participation non conventionnelle » se multiplient « alors même que les urnes pourraient sembler moins fréquentées ».

Les indicateurs de participation à des grèves ou à des manifestations, la signature de pétitions, l'expression des formes de solidarité collectives dans les épreuves suggèrent ainsi que nous ne sommes pas entrés dans un nouvel âge de l'apathie politique et que l'idée d'un repli croissant sur la sphère privée n'est pas fondée. (Rosanvallon, 2006, p. 24).

De cette façon, l'auteur ne croit pas à l'existence d'une tendance à la dépolitisation au sens d'un moindre intérêt pour les affaires publiques et d'un déclin de l'activité citoyenne. Selon lui « le problème contemporain n'est pas celui de la passivité, mais de l'impolitique, c'est à dire du défaut d'appréhension globale de problèmes liés à l'organisation d'un monde commun » (Rosanvallon, 2006, p. 27-28). Toujours selon lui, la contre-démocratie, bien que fonctionnant

comme un « arc-boutant » de la démocratie, renforce paradoxalement la tendance à l'impolitique. Cela se produirait parce que les mécanismes de contre-démocratie contribueraient à la dissolution des « expressions de l'appartenance à un monde commun », à partir du « creusement de la distance entre la société civile et les institutions ». Ces mêmes mécanismes auraient pour conséquence aussi « d'en masquer la visibilité et surtout la lisibilité », deux qualités fondamentales de l'essence même du politique. « Il n'y a pas de politique si des actions ne peuvent être inscrites dans un même récit et représentées sur une scène publique unique » (Rosanvallon, 2006, p. 28).

Cette contradiction est à la base de la décision de l'auteur de forger le néologisme « contre-démocratie », pour mettre l'accent sur l'ambiguïté de ces pratiques, étant donné qu'en même temps qu'elles constituent une « salutaire vigilance civique » sur les pouvoirs constitués, elles favorisent également des pratiques qui contribuent à une fragmentation de la société qui approfondit la tendance à sa dépolitisation : « l'appropriation citoyenne des contre-pouvoirs conduit à dévaluer et à minorer le pouvoir légal » (Rosanvallon, 2006, p. 257). Ainsi, Rosanvallon parle d'une « démocratie impolitique » : « le grand problème contemporain est en effet que l'accroissement de la démocratie, sous une forme essentiellement indirecte, s'est accompagné d'un déclin du politique » (Rosanvallon, 2006, p. 260). De cette façon, à travers le concept de l'impolitique, Rosanvallon propose une explication pour le « malaise qui a paradoxalement accompagné l'avènement d'une société civile plus active, mieux informée, intervenant davantage dans la vie de la cité ». Au vu de ce diagnostic, la manière de traiter cette question ne serait pas la réforme des institutions démocratiques, mais, avant cela et surtout, « la reconstitution de la vision d'un monde commun ».

C'est le vide du sens et non le vide de la volonté qui pose d'abord problème aujourd'hui. (...) Il n'y a pas de recette magique à espérer, de réforme simple à mettre en œuvre, d'institution salvatrice à imaginer. Ce qui fait défaut, c'est plutôt un travail de la société sur elle-même; c'est une action réflexive qui est requise. La démocratie est dans ce cas définie par ses travaux, et non seulement par la vie de ses structures : comme ensemble de conflits, de négociations, d'interprétations liés à l'élaboration des règles de la vie collective; comme production d'un langage adéquat à l'expérience, capable de la décrire et d'avoir prise sur elle. Ces « travaux de la

démocratie », qui la définissent dans sa fonction d'institution du social, peuvent être regroupés sous trois têtes de chapitre : la production d'un monde lisible, la symbolisation du pouvoir collectif et la mise à l'épreuve des différences sociales (Rosanvallon, 2006, p. 312).

La « production d'un monde lisible » est au cœur de la définition même de l'action politique, dans sa dimension cognitive : « il s'agit de produire la cité en l'aidant à se représenter, de la mettre en permanence face à ses responsabilités, de lui permettre d'affronter lucidement les problèmes qu'elle doit résoudre » (Rosanvallon, 2006, p. 313). Ainsi, le but de la démocratie est aussi de « rendre possible la construction d'une histoire commune et d'indiquer un horizon de sens : il est de mettre fin d'un même mouvement à l'aveuglement des hommes et à leur impuissance » (Rosanvallon, 2006, p. 314).

La démocratie ne peut pas prendre corps sans un travail de « symbolisation du pouvoir collectif », destiné à rendre visibles les mécanismes organisateurs de la vie sociale. Ce travail consiste à « éclairer le système des interactions réelles qui construisent les différences et les divisions » sociales, dans une entreprise de « mise à l'épreuve permanente des différences sociales existantes ».

Rendre plus visible le politique doit avant tout consister dans le rappel permanent de la tâche qu'il s'agit d'accomplir : constituer un peuple introuvable en communauté politique vivante. La symbolisation est réflexion collective, rapport à la décision réaffirmée d'écrire une histoire commune; elle est récit sensible et grave des échecs et des espérances qui tissent cette entreprise; elle est histoire et mémoire de la lutte des hommes et des femmes pour tenter d'instituer malgré toutes les difficultés une société d'égaux (Rosanvallon, 2006, p. 317-318).

2.1.4. La démodiversité et le principe du commun

La pensée décoloniale propose le développement d'épistémologies libérées du cadre établi et

maintenu par une organisation coloniale du monde, qui persiste même après la fin de l'ère coloniale. Par conséquent, les outils d'interprétation proposés par Boaventura de Sousa Santos, dont nous avons discuté dans le chapitre précédent, nous aident dans la recherche d'un concept décolonial de démocratie.

Pour Santos, le monde moderne est constitué par un processus de production massive d'absences appelé « pensée abyssale ». Il s'agit d'un système de formes d'exclusion - les lignes abyssales - qui produit certaines existences comme invisibles – « les zones de non-être », selon Frantz Fanon (Bonet, cité dans Santos, 2018, p. 183).

La philosophie politique libérale a légitimé les relations coloniales et, ainsi, elle a rendu invisibles les alternatives susceptibles de générer une dynamique d'émancipation sociale; de sorte que les façons dont la théorie de la démocratie a évolué dans les sociétés occidentales ne peuvent pas être dissociées des imaginations coloniales et des projets impériaux qui persistent en elles (Santos, 2018, p. 185).

L'hégémonie assumée par la démocratie libérale représentative finit par bloquer manifestations démocratiques fondées sur la communauté comme structure d'autorité, créant des obstacles à la participation politique des groupes marginalisés. La conception hégémonique a été universalisée principalement à partir de la seconde moitié du XXe siècle, dans un processus qui a stérilisé la possibilité de coexistence de différents modèles. Ce processus s'est également accompagné de problèmes de fonctionnement de la démocratie, qui sont souvent considérés comme preuve d'une crise de la démocratie. Cependant, ces problèmes sont en général précisément liés au processus d'universalisation de la conception hégémonique de la démocratie qui, en ne mettant l'accent que sur son caractère instrumental, méconnaît les particularités historiques et culturelles de chaque territoire. L'identification par Santos d'une ligne abyssale qui sépare l'humanité entre ceux qui vivent selon une sociabilité métropolitaine et d'autres soumis à une sociabilité coloniale est le point de départ pour dénoncer la supposée universalité de la conception hégémonique de la démocratie appuyée par une théorie démocratique eurocentrée.

D'où le point de départ des épistémologies du Sud: identifier et dénoncer ce qui est rendu impossible, dévalué, rendu inexistant au-delà de la ligne abyssale, à travers une sociologie des absences; valoriser, à travers la sociologie des émergences, la résistance des groupes sociaux contre la logique d'appropriation / violence et y identifier les principes et pratiques de gouvernance qui pointent vers d'autres expériences d'autres démocraties. Le concept de la ligne abyssale est notre point d'entrée pour questionner l'universalisme de la théorie démocratique occidentale, pour la provincialiser et pour transmettre l'apprentissage démocratique par la traduction interculturelle, qui permet le renouvellement et l'approfondissement de la démocratie (Santos, 2018, p.19).

Ainsi, la sociologie des absences vise à reconnaître les exclusions produites par la ligne abyssale, tracée par la colonialité, tandis que la sociologie des émergences vise à identifier les possibilités qui existent mais qui sont discrédités. Ces expériences rendues invisibles constituent d'autres formes possibles d'imagination et de pratique démocratiques.

Seulement la désoccidentalisation et la décolonisation [de la notion de démocratie] permettront de démocratiser [les sociétés non eurocentrées]. L'objectif est de déparoisialiser la notion de démocratie. Cesser de penser que la démocratie a des racines et des formes exclusivement occidentales, et ouvrir les portes aux nombreuses façons dont le « demos », le peuple, s'organise dans tout le monde pour prendre soin de son destin (Santos, 2018, p. 35).

Pour Santos, l'hégémonie de la démocratie libérale est comparable à une monoculture, qui rend le sol moins riche et exclut un équilibre écologique que la diversité des cultures pourrait apporter. Cette monoculture, selon l'auteur, est liée à une conception de la démocratie fondée sur la colonialité, puisqu'elle s'est forgée au nord de la ligne abyssale¹⁸, c'est à dire au côté qui détient le pouvoir. En tant que contribution décoloniale à ce débat, l'auteur propose que cette monoculture laisse place à la démodiversité, c'est-à-dire à « la coexistence pacifique ou conflictuelle de différents modèles et pratiques démocratiques » (Santos, 2018, p. 192),

¹⁸ Plus d'informations sur le concept de ligne abyssale dans la section 2.3.

l'articulation de différentes visions et expériences démocratiques. La dynamique de la démodiversité implique de remplacer les formules institutionnelles plâtrées, incarnées, entre autres, dans la représentation comme unique forme d'action politique, en s'ouvrant aux innovations et adaptations issues de l'articulation du social et du politique, conformément à l'hétérogénéité des luttes politiques existantes.

De cette forme, la démodiversité comprend non seulement une conception de la démocratie fondée sur le fonctionnement des institutions développées dans les pays au nord de la « ligne abyssale », mais aussi d'autres expériences qui recourent à l'action directe, non électorale, caractérisées par l'élargissement de la participation citoyenne. Il s'agit d'expériences politiques construites « en bas », où les principaux sujets de discussion portent le dépassement de l'exclusion sociale. La démodiversité se caractérise par la présence d'une action politique horizontale, non seulement dépendante de l'institutionnalité de l'État, mais aussi de l'organisation commune basée sur la culture et les besoins d'une communauté. L'action politique communautaire fonctionne donc « comme un espace-laboratoire pour le dialogue, les savoirs et l'apprentissage collectif où de nouveaux problèmes et questions sont posés et de nouvelles réponses sont inventées et testées ». Ainsi, la démodiversité implique un processus critique d'apprentissage basé sur la reconnaissance des alternatives à la colonialité de la démocratie représentative libérale, alternatives qui sont « présentes dans les périphéries et aux frontières du canon démocratique hégémonique et qui forment une constellation, un « plurivers » ouvert et infini d'innombrables projets de démocratie » (Santos, 2018, p. 194).

La démodiversité introduit deux éléments clés pour le renouvellement de la théorie démocratique.

D'une part, l'idée de la démocratie comme création ouverte, comme praxis instituant, comme réalisation continue, expérimentale et toujours contingente (...) une auto-institution non soumise aux périodes électorales, ni aux règles de procédure, ni au jeu partisan qui domine la politique parlementaire. D'autre part, elle permet de refonder le contenu normatif et utopique de la démocratie, considérée comme dangereuse pour la continuité de l'ordre existant par la conception hégémonique (Santos, 2018, p. 196-197).

Enfin, la notion de démodiversité permet l'ouverture nécessaire à la prise en compte des expériences postcoloniales de démocratie, ainsi considérées pour se dérouler au sud de la ligne abyssale, et, pour cette raison, marginalisées par le canon de la théorie démocratique. Ces expériences peuvent être mieux comprises, selon Santos, si elles sont mises en relation, sur la base d'une compréhension guidée par la notion d'écologie des savoirs. De cette manière, il sera possible de raconter différentes expériences démocratiques concrètes et actuelles, qui présentent des caractéristiques communes, telles que l'horizontalité, la non institutionnalité et le principe du commun.

Le commun se constitue comme un rapport social avec pertinence politique; un espace de construction des liens de réciprocité à partir desquels des processus de contre-hégémonie sont mis en œuvre face à l'ordre social et politique dominant; comme une délivrance de significations alternatives aux façons d'être dans le monde et d'apprendre à développer des formes de vie basées sur ce que Santos (2000) appelle le « principe de la communauté », ce qui implique une compréhension des relations sociales, permettant de transcender l'intérêt égoïste de la logique capitaliste et libérale en faveur d'interactions fondées sur des valeurs et des pratiques telles que la solidarité, la réciprocité, le soutien mutuel, la responsabilité sociale, le respect de la diversité et l'action collective émancipatrice (Santos, 2018, p. 402-403).

L'action commune est responsable de la construction d'un nouvel espace d'interrelations sociales qui renverse les frontières auparavant claires entre public et privé, avec des répercussions directes sur la conception hégémonique de la démocratie. Le principe du commun qui informe les espaces communautaires d'interaction sociale, avant tout, rompt l'isolement social imposé par l'organisation néolibérale et, de cette manière, favorise le développement d'interprétations critiques par rapport aux valeurs, à la culture, aux rapports de production et à l'ensemble des relations sociales, un processus qui implique des répercussions sur la manière dont la communauté se perçoit, s'organise et participe à la vie sociale et politique. L'appropriation ou la réappropriation collective de la subjectivité est une condition nécessaire pour qu'une communauté produise des significations intelligibles, pour construire un « nous » collectif capable de transformer la politique et la démocratie en clés émancipatrices (...) Une subjectivité basée sur la production collective d'un sens commun du commun, (...) sous forme d'images, de

significations et d'habitudes, pour se réappropriier et redéfinir des lieux communs tels que la démocratie, l'identité ou les droits de l'homme comme base de sa proposition de construction d'alternatives (Santos, 2018, p. 417-418) .

2.1.5. Corps en alliance

La présence, la permanence, la respiration, le mouvement, la quiétude, le discours et le silence sont tous les aspects d'une assemblée soudaine, une forme imprévue de performativité politique qui place la vie possible à vivre au premier plan de la politique (Butler, 2018, p. 24).

Dans une analyse de la signification politique des assemblées et des manifestations publiques au cours des années 2010, Butler (2018) revisite sa théorie de la performativité pour enquêter sur ses répercussions en tant qu'agence dans la sphère politique, tout en utilisant la catégorie de la précarité qui menace la vie dans le contexte actuel mais qui sert aussi de force mobilisatrice et de point de départ pour l'action. Survenant dans différents pays et moments de cette décennie, déclenchées par différentes causes directes, les dénommées révoltes d'indignation¹⁹ avaient en commun l'opposition aux conditions de vie précaires²⁰. En ce sens, l'auteure cherche à comprendre l'importance et les répercussions politiques de l'apparition du corps humain dans l'espace public, en comprenant que les significations politiques des manifestations sont celles transmises non seulement par les discours des manifestants, qu'ils soient écrits ou parlés, mais par la présence même dans l'espace public.

Les formes d'assemblée ont déjà un sens avant et malgré toute revendication exprimée. Les réunions silencieuses, y compris les veillées et les funérailles, signifient souvent plus que tout rapport, écrit ou verbal, sur leur sujet (...) La réunion signifie au-delà de ce qui est dit, et ce mode de signification est une représentation

¹⁹ Terme utilisé par Santos.

²⁰ Butler mentionne les mouvements Indignés, Occupy et les Printemps arabes.

corporelle concertée, une forme plurielle de performativité (Butler, 2018, p. 13-14).

La compréhension des manifestations comme manière corporisée de questionner les notions régnautes du politique offre des observations utiles aux fins de notre recherche. La scénopoésie se déroule fondamentalement dans les espaces publics et, en ce sens, peut être comprise comme un acte performatif aux répercussions politiques, puisque sa réalisation en elle-même propose déjà une refonte du sens de l'espace où elle se produit. En effet, dans la société néolibérale, l'espace public est de plus en plus destiné à servir de lieu de passage entre deux points, généralement les lieux de résidence et de travail, ou bien d'espace de réalisation d'activités commerciales et de masse, par l'appropriation du marché.

Lorsque les corps se rassemblent dans la rue, sur la place ou dans d'autres formes d'espace public (y compris virtuels), ils exercent un droit pluriel et performatif d'apparaître, un droit qui affirme et installe le corps au milieu du champ politique et qui, en sa fonction expressive et significative, transmet une demande corporelle pour un ensemble plus supportable de conditions économiques, sociales et politiques (Butler, 2018, p. 17).

L'auteure souligne l'importance politique des manifestations dans l'espace public dans un contexte de précarisation, caractéristique du néolibéralisme²¹.

Nous sommes au milieu d'une situation biopolitique dans laquelle des populations diverses sont de plus en plus soumises à ce que nous appelons la « précarisation ». Généralement induit et reproduit par les institutions gouvernementales et économiques, ce processus adapte les populations, au fil du temps, à l'insécurité et au désespoir; il est structuré dans les institutions de travail temporaire, services sociaux déstitués et dans l'usure générale des vestiges actifs de la social-démocratie en faveur de modalités entrepreneuriales soutenues par des idéologies fortes de la responsabilité

²¹ La rationalité néolibérale exige l'autosuffisance comme idée morale, tandis que les formes néolibérales de pouvoir s'efforcent de détruire cette possibilité au niveau économique, établissant tous les membres de la population comme potentiels ou vraiment précaires (Butler, 2018, p. 20).

individuelle et par l'obligation de maximiser la valeur marchande de chacun comme les plus importants objectifs de la vie (Butler, 2018, p. 21).

Dans ce contexte de précarisation et de fragmentation du politique, des expériences comme l'assemblée publique, selon Butler, et comme la scénopoésie, selon notre compréhension, joue « le rôle d'une forme provisoire et plurielle de coexistence qui constitue une alternative éthique et sociale distincte de la responsabilisation » (Butler, 2018, p. 22). Selon la logique de la responsabilisation, l'individu doit être autosuffisant et le seul responsable de son succès ou de son échec, selon une conception du monde qui organise des relations interpersonnelles basées sur la logique de la concurrence et non de la coopération, dans un contexte marqué par l'imposition de l'austérité comme une panacée à tous les problèmes.

En opposition à cette logique, les expériences d'apparition collective dans l'espace public, en revalorisant des liens sociaux fragilisés ou rompus, et en redonnant une signification à l'espace public, redynamisent le sens du commun, « contestant la moralité individualisante de l'autosuffisance économique ». En effet, ces pratiques offrent

la possibilité de construire un éthos de solidarité qui affirmerait la dépendance mutuelle, la dépendance à des réseaux et infrastructures sociaux viables, ouvrant la voie à une forme d'improvisation dans le processus d'élaboration de moyens collectifs et institutionnels pour faire face à la condition précaire induite (Butler, 2018, p. 28).

En ce sens, lorsque les corps se réunissent et démontrent leur existence plurielle dans l'espace public, ils sont, en fin de compte et même involontairement, « en train de réclamer reconnaissance et valorisation, ils exercent le droit d'apparaître, d'exercer leur liberté, et ils revendiquent une vie qui peut être vécue » (Butler, 2018, p. 33). L'apparition collective dans l'espace public est aussi une manière de revendiquer la sphère publique. Quel que soit l'agenda politique, une manifestation populaire dans l'espace public sera toujours une demande pour un espace donné en tant que public. Il en va de même pour les spectacles de théâtre revendiquant

l'espace et la vie sociale en tant que publics.

Des manifestations de masse se produisent à plusieurs reprises dans les rues et sur les places et, bien qu'elles soient souvent motivées par des objectifs politiques différents, quelque chose de similaire se produit néanmoins: les corps se rassemblent, ils bougent et parlent ensemble et revendiquent un espace particulier en tant que public. (...) On laisse de côté une partie de l'objectif de ces manifestations publiques si l'on ne voit pas que le caractère public lui-même de l'espace est remis en cause, voire disputé, lorsque ces foules se rassemblent (Butler, 2018, p. 80).

Pour Butler, l'espace d'apparition est lié à la notion de polis, qui ne signifie pas un espace physique, mais la relation entre les citoyens. En ce sens, citant Hanna Arendt, l'auteure soutient que la polis elle-même n'est pas la cité-État dans son emplacement physique; c'est l'organisation des personnes, telle qu'elle résulte de l'action et de la parole communes, et son véritable espace se situe entre des personnes qui vivent ensemble dans ce but, où qu'elles se trouvent. C'est l'espace d'apparition, au sens le plus large du mot, c'est-à-dire l'espace où j'apparais aux autres et où les autres m'apparaissent (Butler, 2018, p. 82).

L'auteure comprend que les actions performatives font partie du soi-disant processus d'autodétermination politique, au sens de l'exercice du pouvoir par le peuple (souveraineté populaire), par opposition aux formes de représentation politique, où le pouvoir est exercé par des représentants. En ce sens, la souveraineté populaire suppose un exercice performatif, car elle implique nécessairement une présentation performative des corps.

Soit dans des manifestations publiques, soit dans des activités artistiques autonomes comme la scénopoésie, l'apparition d'une pluralité de corps dans l'espace public donne un nouveau sens à cet espace. Ainsi, quand les personnes apparaissent physiquement, se montrent, se reconnaissent, occupent l'espace, ils font quelque chose qui était présent à l'expérience démocratique dans la Grèce antique. Outre les actions concrètes et les opinions exprimées, la présence physique, la prise de contact avec l'autre est fondamentale à l'existence de la polis, qui, comme indiqué plus haut, ne renvoie pas à l'espace, mais au rassemblement des citoyens. D'autre part, l'utilisation de l'espace à des fins autres que celles conférées par les conceptions du marché (grands évènements

sponsorisés, déplacements domicile-travail) signifie une représentation corporelle concertée qui en elle-même rejette la logique individualiste et concurrentielle du néolibéralisme. Cet espace pluriel de performativité est à la base de la démocratie.

2.2. DÉCOLONISER LE THÉÂTRE

Nous devons entrer dans le monde subjonctif des monstres, des démons et des clowns, de la cruauté et de la poésie, afin de donner un sens à notre vie quotidienne, gagner notre pain quotidien (Turner, 1982, p. 122).

Le théâtre de salle, réalisé dans un bâtiment prévu à cet effet, à partir d'un texte écrit, par des acteurs professionnels, pour un public payant, est un phénomène de la modernité. Comme nous l'avons vu, la modernité a produit une hégémonie épistémique, mais aussi esthétique. Dans cette section, nous allons analyser le « théâtre de tous les temps », qui naît avec l'humanité et qui abrite toute la diversité humaine, sans formules préconçues, sans modèles à suivre. Et nous essaierons de comprendre comment le théâtre de rue – et la scénopoésie – s'inscrit dans cette tradition ancienne. Le théâtre de rue, en proposant de quitter le bâtiment du théâtre et de rencontrer son assistance dans l'espace public, cherche à renverser les liens du théâtre hégémonique, se positionnant ainsi en tant que théâtre décolonial.

2.2.1. Le théâtre de tous les temps

Le courant historiographique selon lequel le théâtre est né en Grèce, au VI^e siècle av. J.-C. soutient que le théâtre serait un déroulement évolutif des rituels exécutés en hommage au dieu Dionysos²² (Cartledge, 2009, 2016), théorie qui est principalement basée sur les commentaires d'Aristote au chapitre 4 de sa « Poétique »:

²² Comme décrit dans « Les Bacchantes » d'Euripide: « les dévots de Dionysos chantent en chœur, à plusieurs reprises, leurs vies hallucinées de célébrants du dieu du vin, avec l'aspect physique de la nature » (Cartledge, 2009, p. 336).

La tragédie - tout comme la comédie - n'était au départ qu'une simple improvisation. L'une est née avec les auteurs du dithyrambe, l'autre avec ceux des chants phalliques, encore utilisés dans beaucoup de nos villes (Schechner, 2003, p. 5).

La tradition classique grecque nous offre le plus ancien savoir théâtral systématique préservé jusqu'à aujourd'hui. Le théâtre apparaît en Grèce dans un contexte historique de transformations politiques et épistémologiques, qui ont également permis le développement de la démocratie. Les deux phénomènes naissent interconnectés, en tant que manifestations du *zeitgeist* de la fin du VI^e siècle av. J.-C., période marquée par une révolution intellectuelle qui avait comme fondement la valorisation de la pensée rationnelle et abstraite, en opposition à celle guidée par les mythes. La nouvelle pensée de l'époque « niait explicitement ou maintenait en suspension le pouvoir des dieux et des déesses d'expliquer ou même d'affecter le monde naturel. Thalès de Milet était apparemment le parent ultime de cette ligne d'approche » (Cartledge, 2016, p. 61-2).

Le nouveau genre de drame prétendument lancé par l'acteur Thespies (d'où « thespien »), dans les années 530 av. J.-C., est une forme d'art public que les Athéniens ont appelé *tragoidia*, littéralement « chant de chèvre ». Au départ, les performances n'impliquaient qu'un chœur de chanteurs-danseurs et leur chef / producteur, qui portaient des masques et jouaient des rôles. Pisistrate, qui s'efforçait d'apporter de l'éclat à ces festivités publiques, a amené l'acteur Thespis d'Icarie pour participer à la Grande Dionysie de 534 av. J.-C. Thespis a été le responsable d'une innovation dans les présentations athéniennes, qui a marqué une étape importante dans la caractérisation des drames tragiques puis comiques qui ont profondément influencé la culture démocratique de l'époque. « Il se démarque du chœur en tant que soliste et crée ainsi le rôle de l'*hypokrites* (« répondeur » et, plus tard, acteur), qui présentait le spectacle et menait un dialogue avec le chef de chœur » (Berthold, 2004, p. 104-105).

A partir de l'adoption des réformes démocratisantes de Clisthène²³, la forme d'organisation politique à Athènes est profondément modifiée, avec la perte d'importance de la structure tribale traditionnelle, modèle qui avait conduit à la tyrannie. Dans ce nouvel environnement où le

²³ Les réformes adoptées en 508 av. J.-C., par le politicien et législateur Clisthène créent une sorte de proto-démocratie, qui sera perfectionnée au siècle suivant par Solon.

citoyen athénien voit sa participation politique de plus en plus valorisée, le drame athénien gagne une place spécifique où il se déroulerait, désormais connu comme un *theatron*²⁴ : le théâtre de Dionysos. En effet, il ne serait pas exagéré de suggérer que l'ancienne fête de la Grande Dionysie²⁵ était désormais refaite, réinventée, en un festival démocratique ou un festival de la démocratie (Cartledge, 2016, p. 64).

Les Grandes Dionysies semble avoir été formellement réorganisé vers 500 av. J.-C., comme le reflet des réformes de Clisthène. La naissance de la démocratie²⁶ en Grèce engendra une nouvelle demande d'éducation pour les citoyens, qui devaient être capables de lire les lois et d'écrire leurs propres noms. De plus, exigence de la démocratie naissante, l'art de la parole a commencé à être valorisé, au point de rivaliser avec l'athlétisme comme forme d'exposition publique compétitive (Cartledge, 2009, p. 326-7). Avec l'instauration de la démocratie, les citoyens ordinaires ont dû comprendre et évaluer les arguments de la politique. L'un des corollaires en était certainement l'émergence progressive de la prose artistique et d'autres expressions littéraires, parmi lesquelles la tragédie occupait le devant de la scène (Cartledge, 2009, p. 327-8)²⁷.

²⁴ Theatron, du grec, signifie « endroit où l'on voit ».

²⁵ Les Dionysies citadines ou Grandes Dionysies étaient le festival annuel célébré au printemps en hommage à Dionysos, dieu du vin et de la métamorphose (changement de forme et de rôle), à qui était dédiée une fonction dramatique dans un théâtre construit dans ce but sur la pente d'Acropolis environ 500 av. J.-C. Le festival a été inauguré pendant la période de la tyrannie de Pisistrate (561-527 av. J.-C.), dans l'intention de vanter la grandeur culturelle et l'importance politique d'Athènes dans la région. Avant le début des pièces, un ensemble de rituels qui visaient à exalter les aspects civiques, politiques et militaires d'Athènes était présenté. On assistait à des processions, des sacrifices d'animaux au dieu Dionysos, la reddition de comptes des fonctionnaires envers la population, des actes symboliques de démonstration de respect des autorités étrangères qui étaient invitées à participer au festival et des récits d'épisodes de batailles récentes. Les expositions dramatiques et chorales, l'évènement central du festival, se déroulaient dans le cadre d'un concours entre dramaturges et *choregoi* (sponsors de chœur), étant donné que dans l'Athènes classique, un homme public jouissait d'un grand statut politique pour parrainer un chœur, formé par les personnes qui dansaient au rythme du dithyrambe.

²⁶ Bien que le terme « démocratie » n'ait pas été utilisé au départ, ses principes tenaient à la base à la fois de l'isonomie et de l'iségorie. L'utilisation du mot « isonomie », qui signifiait quelque chose comme des privilèges égaux pour tous les citoyens en vertu de la loi, évitait les implications controversées du mot « démo », qui, en plus de signifier les gens au sens de l'ensemble des citoyens, pourrait également être interprété dans le sens de classe, se référant uniquement à la majorité des pauvres. Un autre terme formellement neutre exprimant l'idée fondamentale d'égalité est également apparu au début du développement de la scène démocratique athénienne : « iségorie ». Il s'agissait de l'égalité en termes de droit de parole pour tous les citoyens et la garantie en particulier de chacun de s'exprimer devant l'assemblée.

²⁷ En 486 av. J.-C., les tragédies ont été rejointes par les comédies, et toutes les pièces ont été mises en scène comme des compétitions (*agones*, d'où notre « agonie »), avec des prix allant aux auteurs, *imprésarios* et acteurs

Les tragédies sont alors devenues un vecteur d'information et un déclencheur de débats concernant la vie sociale et politique d'Athènes à cette époque, où la démocratie a pris racine. La fonction démocratique de la tragédie était de remettre en question les principes et idéaux fondamentaux de la ville (Cartledge, 2016, p. 129). L'action dramatique inaugurait une sorte d'espace public de circulation des idées, en phase avec le nouveau régime en plein essor, qui cherchait à encourager la participation, ceux qui ne participaient pas à la vie publique étant considérés comme inutiles, comme le montre la phrase de Thucydide au début de cette section. C'est symptomatique de ce moment qu'à partir des chœurs agissant à l'unisson, des voix contradictoires ont commencé à se faire entendre, inaugurant le dialogue, qui symbolise le conflit d'idées. La démocratie et le théâtre sont tous deux basés sur le conflit.

L'idée que le théâtre serait le résultat de l'évolution des rituels primitifs des Bacchantes en l'honneur du dieu Dionysos est cependant aujourd'hui rejetée. Des études anthropologiques menées depuis le début du XXe siècle montrent que le théâtre a une origine beaucoup plus ancienne et non localisée géographiquement, car il serait un phénomène intrinsèquement humain, c'est-à-dire qu'il serait né avec l'humanité elle-même (Berthold, 2004; et Schechner, 2003). Résultat du besoin humain d'action performative, tant l'action théâtrale que la performance de rituels seraient, selon cette compréhension, des aspects de la vie humaine qui se sont développés simultanément et depuis toujours. Ainsi, l'idée des rituels comme quelque chose de primitif et du théâtre comme sa version civilisée ne se tiendrait pas.

Le théâtre est aussi vieux que l'humanité. Les formes primitives existent depuis le début de l'homme. La transformation en une autre personne est l'une des formes archétypales de l'expression humaine. (...) Le théâtre des peuples primitifs repose sur une large base d'impulsions vitales et primaires, tirant d'eux leurs mystérieux pouvoirs de magie, de conjuration, de métamorphose – des enchantements de chasse des nomades de l'âge de pierre, des danses de fertilité et de la récolte des premiers agriculteurs des champs, des rites d'initiation, du totémisme et du chamanisme et des divers cultes divins (Berthold, 2004, p. 2-3).

principaux (« prot-agonistes ») gagnants. Ces prix étaient décernés par de petits jurys sélectionnés démocratiquement agissant au nom de tous les Athéniens assistant aux pièces (Cartledge, 2016, p. 128).

En ce sens, le théâtre que nous connaissons aujourd'hui, joué dans des salles de théâtre à l'italienne, moyennant paiement de billets et centré dans la littérarité des textes dramatiques, est un phénomène très ponctuel si l'on considère que le théâtre est aussi vieux que l'humanité elle-même. Ce que l'on appelle traditionnellement le théâtre dramatique bourgeois est, de ce fait, un phénomène européen d'environ 300 ans. Ainsi le théâtre moderne occidental est une expérience très spécifique, ponctuelle, localisée géographiquement, qui s'est imposé au reste du monde comme s'il était universel, comme s'il s'agissait de la seule voie possible ou, plutôt, de la forme la plus évoluée, de faire du théâtre : il s'agit donc d'un théâtre qui est l'expression de la colonialité du pouvoir (Quijano, 1991)²⁸.

L'approche décoloniale du théâtre, celle qui le comprend comme un phénomène performatif intrinsèquement humain, nous donne le fondement théorique pour situer le théâtre de rue, comme une sorte de théâtre de tous les temps, de théâtre rituel et, pourquoi pas, de théâtre décolonial, dans le sens où il échappe au canon occidental et il valorise des connaissances et des expériences géographiquement et temporellement diverses. Ce type de théâtre aurait la capacité d'établir des « communautés spontanées » (Turner, 1982), c'est à dire un esprit communautaire, un sentiment d'égalité sociale, de solidarité et d'unité, qui influence la création de liens humains d'une manière non rationnelle.

2.2.2. Le théâtre au quotidien

La fonction du drame esthétique est de faire pour la conscience du public ce que le drame social fait pour ses participants: fournir un lieu et un moyen de transformation (Schechner, 2003, p. 193).

En ce qui concerne la théorie de l'évolution qui relie les rituels dithyrambiques au drame grec,

²⁸ Concernant le débat sur la colonialité, voir le chapitre 1.

Schechner soutient que le prétendu rituel primordial n'a pas été découvert, les liens entre lui et les dithyrambes sont douteux, et le passage du dithyrambe au drame tragique manquerait également de preuves : « on sait peu de choses directement sur les rituels dionysiaques, ou sur les prédécesseurs d'Eschyle, qui ont progressivement développé la tragédie à partir du rituel » (Schechner, 2003, p. 1). L'auteur estime que sept types d'activités peuvent être identifiés comme des possibilités d'activités humaines de performance publique : jeux, sports, théâtre, danse, cérémonies, rites et performances de grande ampleur. La relation entre ces genres ne serait donc pas de type vertical, indiquant qu'un « plus sophistiqué » proviendrait ou aurait évolué à partir d'un autre « plus primitif », mais horizontal, étant des genres autonomes qui maintiennent des relations entre eux. En effet, des anthropologues comme Herskovits, (1950), Bohannan (1963) et Pfeiffer (1982) soutiennent que le théâtre - compris comme la mise en scène d'histoires par des joueurs - existe depuis toujours dans toutes les cultures connues, ainsi que les autres genres performatifs. Ces activités sont ancestrales, elles ont toujours existé et il n'y a pas entre eux de relation d'évolution.

Les phénomènes appelés « drame », « théâtre », « performance » se produisent chez tous les peuples du monde et remontent aussi loin que peuvent aller les historiens, les archéologues et les anthropologues. Les preuves indiquent que danser, chanter, porter des masques et / ou des costumes, se faire passer pour d'autres humains, animaux ou surnaturels, jouer des histoires, présenter le temps 1 dans le temps 2, isoler et préparer des lieux et/ou des moments spéciaux pour ces présentations, et les préparations ou les répétitions individuelles ou en groupe coexistent avec la condition humaine (Schechner, 2003, p. 66).

Selon Schechner, depuis le Paléolithique, les performances suivent un script, qui les maintient intactes, en contribuant ainsi à leur efficacité, qui réside dans leur manifestation plus que dans leur transmission à une audience. Longtemps après l'invention de l'écriture, le drame est apparu comme une forme spécialisée de script : « les manifestations précédemment encodées dans des schémas d'actions ont ensuite été encodées dans des schémas de mots écrits » (Schechner, 2003, p. 69). Ainsi, selon l'auteur, tout au long du processus de codification par lequel est passé le théâtre, on a eu tendance à privilégier de plus en plus la « communication » des idées présentes

dans le texte, au détriment de la « manifestation » qui était au cœur de le phénomène à ses débuts. « Les actions théâtrales sont devenues une manière de re-présenter et d'interpréter les paroles du drame » (Schechner, 2003, p. 69). L'accent mis sur le drame, le script écrit, est une caractéristique centrale du théâtre de la colonialité, le théâtre dramatique bourgeois. Cette caractéristique finit par générer une sorte de théâtre mortel (Brook, 1977).

Dans l'histoire du théâtre, l'accent mis sur le script est occasionnel, limité à des moments précis dans « le drame grec ancien, le drame sanscrit de l'Inde, diverses traditions chinoises et japonaises, le drame moderne de l'Europe et ses extensions culturelles depuis la Renaissance » (Schechner, 2003, p. 72). Seul le théâtre moderne, depuis le XIXe siècle, a privilégié le script de manière à pratiquement exclure le théâtre-performance, tendance qui continue jusqu'aujourd'hui, même si après la Deuxième Guerre mondiale les mouvements artistiques d'avant-garde essayent de renforcer à nouveau le rôle de la performance, dont un exemple est le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal. Le travail développé par certains groupes de théâtre d'avant-garde à partir de la post-guerre, mais principalement à partir des années 1970, cherche à revaloriser la performance.

Ce n'est pas atavique, pas une tentative sauvage de démanteler l'industrialisme, ou d'arrêter sa propagation. C'est une recherche active de trouver des lieux dans les sociétés industrielles pour que les communautés à petite échelle existent. Et d'exiger une restructuration de l'ordre social pour répondre aux besoins des communautés en matière d'interactions ou de « rencontres » de personne à personne, comme le dit Grotowski (Schechner, 2003, p. 156).

Ces performances du théâtre d'avant-garde, en plus de divertir, cherchent à restaurer ce que Turner (1982) appelait « spontaneous communitas », la dissolution de frontières qui isolent les personnes les unes des autres, ce qui résulte en une expérience de célébration. « La performance n'est pas plus issue du rituel que du divertissement. Elle trouve son origine dans le système binaire efficacité-divertissement, qui comprend le sous-ensemble rituel-théâtre ». Selon Schechner, le théâtre dramatique bourgeois, qui raconte « des histoires comme si elles arrivaient à d'autres », ne répond plus aux besoins humains de divertissement ni de rituel, besoins qui incluent également les interactions de groupe, chaque fois plus nécessaires dans un contexte où

les relations sont de plus en plus médiatisées par la technologie:

Je sais qu'il existe un besoin de rencontres qui ne sont ni simplement des rencontres informelles de personne à personne comme des fêtes, ni des routines programmées formelles et médiatisées comme le travail de bureau ou en usine - ou regarder la télévision et des films d'ailleurs. Le théâtre est un monde intermédiaire où les groupes interagissent non seulement par la participation du public, mais par des moyens plus subtils d'inclusion du public et de mise en scène environnementale. Le théâtre combine un comportement artistique avec un comportement spontané quotidien (Schechner, 2003, p. 162-3).

L'espace théâtral se distingue comme espace de la réflexivité, où se mettent en scène des situations sociales extrêmes, où elles sont vécues comme une manière de montrer ces situations aux autres et à elles-mêmes, dans un exercice de répétition pour la vie. Turner (1982) analyse comment la structure de ce qu'il appelle les drames sociaux est la même que celle des drames esthétiques présentés au théâtre. Selon lui, les situations dysharmoniques ou de crise, telles que disputes, combats, rites de passage, sont « intrinsèquement dramatiques » parce que les actions ne sont pas seulement réalisées, mais elles sont également montrées aux autres participants de la vie réelle et génèrent ainsi un effet réflexif, tout comme dans les drames présentés en scène. De cette manière, les actions humaines d'une façon ou d'une autre sont répétées auparavant en coulisses, pour seulement ensuite gagner la scène des interactions sociales et être jouées pour le public. De manière équivalente, les drames esthétiques donnent au spectateur l'occasion de réfléchir en le confrontant à la mise en scène d'événements extrêmes, bien plus extrêmes que ce qu'il pourrait vivre dans sa vie déclenchant ainsi une considération sur ceux-ci.

Le « cadre théâtral » permet au spectateur de ressentir des sentiments profonds sans se sentir obligé d'intervenir ou d'éviter d'être témoin des actions qui suscitent ces sentiments. Un spectateur ferait mieux de ne pas empêcher les meurtres qui se produisent à *Hamlet*. Pourtant, à ce stade, les meurtres ne sont pas « moins réels » mais « différemment réels » que ce qui se passe dans la vie quotidienne. Le théâtre, pour être efficace, doit maintenir sa présence double ou incomplète, comme *performance ici et maintenant d'évènements là-bas et alors*. L'écart entre « ici et maintenant » et « là-bas et alors » permet au public de contempler l'action et de

considérer les différentes alternatives. Ce qui est un luxe inaccessible dans la vie ordinaire (...) Lorsque « le cadre théâtral est fortement imposé, il permet la mise en scène de « drames esthétiques », spectacles dont les actions, comme *Œdipe* se crevant ses propres yeux, sont extrêmes mais reconnues par tous, y compris par les interprètes, comme un « jeu avec » plutôt qu'une « vraie action ». Ce « jouer avec » n'est ni faible ni faux, il entraîne des changements à la fois pour les artistes et les spectateurs (Schechner, 2003, p. 190).

Selon Turner, les drames sociaux sont des processus politiques car ils impliquent une compétition pour des ressources limitées – pouvoir, dignité, prestige, par exemple – et ils présentent une structure basée sur quatre phases. Ils se manifestent d'abord comme la violation d'une norme (l'infraction à une règle de moralité, de loi, de coutume ou d'étiquette dans une certaine arène publique); s'ensuit une crise croissante et la paix apparente devient un conflit ouvert; dans la troisième phase, certains mécanismes de réparation sont mis en œuvre par certains membres dirigeants du groupe perturbé (un conseil personnel, l'arbitrage informel, les mécanismes juridiques formels ou encore l'exécution de rituels publics) pour faire face à la crise; et, finalement, la dernière phase consiste soit en la réintégration du groupe social perturbé – bien que son champ relationnel se soit modifié – soit la reconnaissance sociale d'une rupture irréparable.

Le mécanisme de réparation de la troisième phase, juridique ou rituel, invoqué contre une crise croissante, a comme résultat une augmentation de la réflexivité sociale, « la manière dont un groupe essaie de se scruter, de se représenter, de se comprendre, puis d'agir sur lui-même » (Turner, 1982, p. 75). Le drame social dans son cycle complet correspond, selon Turner, à un processus de conversion de valeurs particulières en un système, toujours temporaire et provisoire, de sens partagé. Ainsi, les mécanismes de réparation fonctionnent comme un genre de métacommentaire - « une histoire qu'un groupe se raconte », une reconstitution interprétative de son expérience.

Dans les sociétés préindustrielles les plus simples, il existe souvent des systèmes complexes de rituels qui agissent non seulement comme des moyens de « réanimer les sentiments de solidarité sociale », mais aussi comme des instruments réfléchitifs par lesquels les difficultés et les conflits du présent sont articulés et gagnent un sens à

travers la contextualisation dans un schéma cosmologique. (...) Dans les sociétés complexes et à grande échelle, dans lesquelles la sphère des loisirs est clairement séparée de celle du travail, d'innombrables genres de performances culturelles surgissent conformément au principe de division du travail (Turner, 1982, p. 104).

Ainsi, les drames sociaux et les drames esthétiques maintiennent une relation interdépendante dans peut-être toutes les sociétés. « Les deux modes de jeu - dans la « vraie vie » et « sur scène » - sont des composantes d'un système dynamique d'interdépendance entre les drames sociaux et les performances culturelles » (Turner, 1982, p. 107).

Lorsque nous agissons dans la vie de tous les jours, nous ne réagissons pas simplement à des stimuli indicatifs, nous agissons dans des cadres que nous avons arrachés aux genres de la performance culturelle. Et quand nous agissons sur scène, quelle que soit notre scène, nous devons amener dans le monde symbolique ou fictif les problèmes urgents de notre réalité. Nous devons entrer dans le monde subjonctif des monstres, des démons et des clowns, de la cruauté et de la poésie, afin de donner un sens à notre vie quotidienne, gagner notre pain quotidien (Turner, 1982, p. 122).

2.2.3. La socialisation de l'art

« À quoi sert tout l'art de nos œuvres d'art, si nous perdons cet art supérieur qu'est l'art des fêtes? » - demanda Nietzsche. La fête consiste non seulement à jouer, mais aussi à imaginer comment il pourrait en être autrement; non seulement pour savoir, mais pour transformer; non seulement pour transformer, mais pour ressentir le plaisir de transformer (Canclini, 1984, p. 34).

Le langage scénopoétique, que nous analyserons plus en détail au chapitre 3, apparaît dans le contexte plus large de l'affirmation d'une scène de théâtre de rue au Brésil, lors du processus de redémocratisation au début des années 1980. Comme nous l'avons vu dans les sections précédentes, le théâtre est une activité humaine primordiale qui a été caractérisée tout au long de sa longue histoire par l'interactivité, se déroulant dans des espaces ouverts, avec un script qui

n'était pas basé sur la littéralité du texte écrit (drame). Le théâtre hégémonique depuis le XVIIIe et principalement le XIXe siècle, qui se tient dans des bâtiments théâtraux, généralement sur des scènes italiennes, joué par des acteurs et actrices professionnels, basé sur le drame, et destiné à un public sélectionné dont la participation se limite à l'observation à distance, est donc une exception dans l'histoire du théâtre. Cependant, en raison des signes de fatigue de ce type de théâtre (Brook, 1977), les mouvements d'avant-garde ont commencé à emprunter de nouvelles voies de renouvellement tout au long du XXe siècle.

Peter Brook nous parle de la crise du théâtre hégémonique : « partout dans le monde, le public du théâtre se raréfie. Il y a bien, ici et là, des tentatives de renouveau mais, dans l'ensemble, le théâtre ne parvient ni à exalter, ni à instruire; souvent, il ne parvient même plus à divertir » (Brook, 1977, p. 26). Selon lui, le problème résiderait en quelque chose de très fondamental dans la structure de la version hégémonique du théâtre: le fait que les spectacles sont présentés sur la base d'une mise en scène qui est établie comme une formule qui passe à être reproduite pour le public. Cette contradiction serait à la source de la crise du théâtre hégémonique pour Brook, puisque « toute formule essaie de capter une vérité qui soit impérissable, alors que la vérité, au théâtre, est toujours en évolution » (Brook, 1977, p. 181). Ainsi, Brook affirme qu'un théâtre vivant, qu'il appelle « immédiat », n'aurait pas de formule à suivre, mais passerait nécessairement par la contestation des valeurs sociales dominantes et par des récits qui serviraient de miroir au spectateur. Selon lui, tout au long de l'histoire, les expériences qui se rapprochent le plus de ces caractéristiques sont celles liées au théâtre populaire.

C'est toujours le théâtre populaire qui sauve la situation. Il a pris de nombreuses formes à travers les âges, mais elles ont toutes un seul facteur commun. C'est le théâtre à l'état brut. Le sol, la sueur, le bruit, l'odeur : c'est le théâtre qui n'est pas dans un théâtre, mais sur des charrettes, des roulottes ou des tréteaux, avec un public qui reste debout ou assis autour d'une table, devant un verre, un public qui participe et qui renvoie la balle; le théâtre d'arrière-salles, de sous-sols, de granges, avec des représentations uniques, un drap déchiré tendu d'un mur à l'autre, un paravent délabré pour dissimuler les changements rapides de costumes (Brook, 1977, p. 91).

Comme nous l'avons vu, un théâtre horizontal, sans distinction entre producteur et spectateur, ouvert à la participation, a prédominé tout au long de l'histoire humaine. Les mouvements culturels d'avant-garde qui revalorisent l'ouverture des actions artistiques au public se renforcent précisément à un moment marqué par des transformations caractérisées par la montée en puissance de nouveaux acteurs sociaux et par des revendications de démocratisation dans différents secteurs. Dans la deuxième période de l'après-guerre, mais principalement à partir des années 1970,

la conception moderne ou libérale [de l'art] est remise en cause par les avant-gardes artistiques et par les critiques sociopolitiques: au gré des changements économiques et sociaux qui cherchent la démocratisation et le développement de la participation populaire, de nouvelles tendances artistiques tentent de remplacer l'individualisme par la création collective, elles voient l'œuvre non plus comme le fruit exceptionnel d'un génie, mais comme un produit des conditions matérielles et culturelles de chaque société, et demandent au public, au lieu d'une contemplation irrationnelle et passive, sa participation créatrice (Canclini, 1984, p. 1).

Cette tendance de rupture avec l'individualisme proposé par les avant-gardes artistiques s'insère dans un contexte sociopolitique plus large qui la favorise. En Amérique latine, cette période est marquée d'une part, par l'accélération des processus de développement industriel et de concentration urbaine, et, d'autre part, par l'aggravation des contradictions sociales et de l'autoritarisme politique. Des sociétés plus urbaines, avec plus d'accès aux biens culturels et en même temps plus opprimées, conduisent à l'apparition de différents mouvements culturels qui ont en commun la proposition d'un art plus collectif et avec une production plus indépendante des centres artistiques alors établis. Cette nouvelle tendance critiquait la séparation « des œuvres d'art des autres objets, [l'habitude] de les enfermer dans des espaces clos, de surestimer les aspects subjectifs de la production », caractéristiques d'un art déconnecté des enjeux sociaux alors latents et, en dernier ressort, contribuant à la « fétichisation des œuvres d'art » (Canclini, 1984, p. 24). De plus, ces nouvelles tendances artistiques exigeaient la participation active du spectateur et se rebellaient contre la structure classique du système artistique, basée sur certains sujets créatifs, considérés comme des êtres spéciaux dotés de talent et d'inspiration, qui transmettaient aux spectateurs passifs le résultat de leurs créations, dans une relation unidirectionnelle. Cette

conception des arts renforcerait la structure sociale oppressive, délimitant clairement « ceux qui font et ceux qui subissent l'histoire » (Canclini, 1984, p. 40).

L'ouverture des œuvres d'art à la participation du spectateur, plus qu'une décision spontanée des artistes, serait le résultat du processus historique de démocratisation, caractérisé par un plus grand accès des classes populaires à la vie sociale et politique. Dans ce contexte, des centaines de collectifs artistiques apparaissent dans les pays d'Amérique latine, fortement influencés par les « mouvements de libération »²⁹. Parmi eux, nous soulignons le Théâtre de l'Opprimé, en raison de sa projection internationale et l'importance de son travail pour les besoins de cette recherche. Selon Canclini, les collectifs artistiques qui apparaissent avec cette proposition développent un processus de « socialisation des arts », qui se caractérise par des projets qui cherchent à transférer la fonction de producteur au spectateur. Ce processus ne serait pas confondu avec un autre mouvement qui s'est produit en parallèle, de « vulgarisation des arts », comme cela se passe dans les médias de masse. Ainsi, comme le souligne Boal, « le véritable artiste populaire est celui qui, en plus de savoir produire de l'art, doit savoir apprendre au public à le produire. Ce qui devrait être vulgarisé, ce n'est pas le produit fini, mais la capacité de le produire » (Canclini, 1984, p. 44). L'art qui permet au spectateur de devenir producteur, dépassant la fonction de simple consommateur, en plus du plaisir de recréer, lui offre la possibilité « d'élargir la connaissance de ses réalités, de développer son identité en tant que classe et en tant que peuple, pour prendre conscience des possibilités de sa propre culture et la transformer lui-même » (Canclini, 1984, p. 45).

Le mouvement de socialisation des arts en Amérique latine, tel que décrit par Canclini, a trouvé dans le théâtre, très probablement, l'expression artistique la plus propice au projet de briser la séparation entre le producteur et le spectateur. En effet, au théâtre, l'action prévaut sur le rapport sensible aux objets et aussi en raison de son caractère de groupe, qui facilite la participation collective du public. Ainsi, l'histoire du théâtre, comme nous l'avons déjà souligné, nous montre que la séparation entre producteurs et spectateurs est un point hors de la courbe. « En réalité, le théâtre a été, pendant de nombreux siècles, une activité essentiellement populaire. À l'époque

²⁹ Comme la Théologie de la libération, mouvement théologique et politique, d'inspiration chrétienne, apparue lors du Conseil épiscopal latino-américain, tenu à Medellín, en 1968, et aussi la Pédagogie de l'opprimé, élaborée par Paulo Freire, qui sera abordée au chapitre 3.

médiévale, c'était une création collective, non littéraire, sans soumission au texte » (Canclini, 1984, p. 155). Avec le développement du capitalisme, on note une tendance pour les spectacles dans les lieux publics à migrer vers les bâtiments théâtraux, où les espaces de la scène et du public sont bien délimités, ce qui contribue à l'autonomie de ce qui se passe sur scène et à la passivité du public.

Ce processus a changé la structure des œuvres, la communication avec le public et la profession théâtrale elle-même. L'histrion, le bouffon, le fou ont été remplacés, dans la société féodale par l'acteur courtois, et dans le système théâtral bourgeois par les stars et les idoles. Les catégories d'interprètes populaires étaient socialement marginalisées et même excommuniées par l'Église. Les critiques bourgeois ont forgé l'image de l'acteur et de l'actrice de palais ou de salon, propriété du prince, du seigneur ou de l'homme d'affaires. Nous avons commencé à regarder, de plus en plus de manière désobligeante, l'artiste itinérant, le « comédien de la ligue ». Pourtant, « les artistes de la ligue », infatigables marcheurs, avec leur chariot et leurs costumes en lambeaux et décors vétustes sur le dos, étaient les fidèles partisans de la vraie tradition théâtrale, ceux qui cherchaient leur meilleur public sur la place, dans les marchés, dans les champs, pour dire, avec grâce et sans texte écrit sous l'imposition statutaire, des vérités contre le système, dont le public riait d'abord et comprendrait plus tard (Canclini, 1984, p. 156-157).

Ainsi, depuis les années 1960, de nouvelles expériences de théâtre en Amérique latine ont cherché à reprendre la tradition de ce que nous appelons le « théâtre de tous les temps ». Ces expériences ont réussi, à des degrés divers, à briser la barrière qui sépare les acteurs des spectateurs, la scène du public, l'art de la vie quotidienne. La représentation dramatique de la réalité – tout en incluant l'élaboration fantastique – commence à avoir lieu à la place des faits auxquels elle fait allusion: elle n'est plus pratiquée exclusivement par des spécialistes et devient une œuvre des véritables protagonistes, du peuple lui-même. L'action n'est plus vue de l'extérieur par les spectateurs comme un cycle de faits fatalement déterminés mais comme un champ transformable par une intervention directe (Canclini, 1984, p. 170-171).

Des expériences, comme celle du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, ont pris de l'importance pendant cette période, avec des projets qui se caractérisaient par le fait de se passer de l'acteur

professionnel et de consacrer le fait artistique aux intérêts du public. Boal a résumé sa proposition, la comparant à celle réalisée par Aristote et Brecht:

Le théâtre d'Aristote est le théâtre de l'oppression : le monde est connu comme quelque chose de parfait ou à perfectionner, et toutes ses valeurs s'imposent au public : les spectateurs délèguent passivement ses pouvoirs aux personnages pour qu'ils agissent et pensent à leur place. La catharsis de l'élan révolutionnaire a alors lieu : l'action dramatique remplace l'action réelle. Brecht propose un théâtre où le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage pour jouer, mais se réserve le droit de penser par lui-même, souvent en opposition au personnage. Dans le premier cas, une catharsis se produit, dans le second, une prise de conscience. Le « théâtre de l'opprimé » propose la propre action : le spectateur ne délègue pas au personnage le pouvoir de penser ou d'agir à sa place ; au contraire, il assume lui-même le rôle de protagoniste, change l'action dramatique, essaie des solutions, s'exerce à l'action réelle. Le spectateur, libre, passe à l'action; ce n'est pas grave si c'est fictif: c'est de l'action » (Canclini, 1984, p. 172-173).

L'innovation de ce type de travail n'était pas située dans une position politique et idéologique spécifique à transmettre aux participants. Son originalité était justement de stimuler le « spectateur » à sortir de la passivité et à entrer en scène en tant que « participant » ou « spectateur », en vue de développer une pratique artistique visant le développement d'une conscience critique propre par rapport aux questions politiques et sociales alors latentes. L'objectif était de rechercher des actes culturels et non plus des objets culturels, idée cristallisée par Lygia Clark³⁰ à travers la phrase suivante : « il n'y a pas d'objet d'art, mais objet de relation ». Ainsi, la tâche des artistes plastiques ou théâtraux ne se réduit pas à l'élaboration d'objets, de messages – d'œuvres – pour la consommation passive des spectateurs : leur travail consiste à produire des situations dans lesquelles, avec la participation active de tous, une transformation des rapports sociaux est tentée (...) Il s'agit de quitter les musées pour la place publique, de la culture comme spectacle à la culture comme action, du plaisir délégué à la satisfaction substitutive du héros de la télévision au plaisir de transformer les formes établies. Bref, il s'agit de

³⁰ Artiste plasticienne (1920-1988), dont la poétique s'oriente vers la non-représentation et le dépassement du support. Elle propose la démythification de l'art et de l'artiste et la désaliénation du spectateur, à travers l'élargissement des possibilités de perception sensorielle dans ses œuvres.

nous convertir de consommateurs en producteurs: de consommateurs d'institutions à producteurs d'événements (Canclini, 1984, p.198-199).

2.2.4. Le théâtre de rue

Il y a, à mon avis, deux formes de théâtre: une qui réveille les gens et une qui les fait s'endormir. Un théâtre peut, à proprement parler, ne même pas parler de politique, de sociologie, mais il peut avoir, selon les choix de ceux qui le font, le résultat d'une prise de conscience de la réalité par le public ... Oui, je suis pour le théâtre qui réveille les gens. – Julian Beck, leader du groupe théâtral Living Theater (Cruciani, 1999, p. 91).

Au XVIII^e siècle, les activités artistiques qui se sont toujours déroulées dans des espaces ouverts tels que les rues, les places, les marchés et autres lieux de rassemblement de la communauté approfondissent la tendance à migrer à l'intérieur des bâtiments conçus spécifiquement pour les abriter. Sous la domination bourgeoise et avec la formation d'une sphère publique (Habermas, 1989)³¹, les œuvres artistiques considérées comme « de qualité » sont transportées dans des salles fermées, des bâtiments de théâtre et de musée. Le théâtre, la musique, la danse, la peinture et autres manifestations artistiques ne sont accessibles qu'à une petite partie de la population qui fréquente ces espaces privés en signe de distinction sociale. Cette tendance s'intensifie au point que le terme théâtre est d'abord associé à l'espace fermé avec une scène à l'italienne, dans laquelle des pièces de théâtre sont mises en scène, devant un public rassemblé pour cette occasion spécifique, et pas tant au théâtre joué au cours de toute l'histoire dans des espaces ouverts, comme partie intégrante de la vie urbaine.

³¹ Moment de formation d'une sphère publique, selon Habermas, conséquence d'un processus plus long et plus profond de transformations socio-économiques résultant de la montée progressive du capitalisme, entre le Moyen Âge et l'ère moderne. Une bourgeoisie de plus en plus forte et consciente d'elle-même en tant que classe s'engage dans une vie associative, avec une série d'initiatives, philanthropiques, caritatives et récréatives, développe et commence à fréquenter un réseau d'institutions qui promeuvent une culture urbaine florissante, avec des théâtres, des bibliothèques, des musées, des maisons éditoriales, des agences de presse, des librairies et des cafés, en tant qu'espace public libre et indépendant pour la formation et l'expression d'opinions, quelles que soient les prescriptions légales et politiques.

Ce que l'on entend aujourd'hui généralement par ce terme [théâtre], en fait, se limite à deux ou trois siècles de pratique essentiellement européenne, conformément à une certaine évolution de l'histoire culturelle de ce continent; mais le théâtre a une tradition, un territoire et un contexte social beaucoup plus anciens et plus complets. (...) Si l'on regarde l'extension chronologique et géographique des événements enregistrés sous l'expression « histoire du théâtre », on est surpris de constater à quel point est limitée la section relative au bâtiment du théâtre en tant que lieu spécifique conçu et équipé pour les spectacles (Cruciani, 1999, p. 12, 19).

Mais le théâtre n'a jamais cessé de se faire dans la rue, en contrepoint du théâtre bourgeois. Certains réalisateurs et acteurs, dans leur processus de création, prennent la décision de se produire dans l'espace public. Les raisons peuvent être différentes, avec des motivations esthétiques, politiques ou économiques, mais les œuvres de théâtre de rue ont en commun la recherche d'expériences en dehors du bâtiment théâtral, ce qui implique la recherche d'un public plus large que celui formé par les habitués des salles de théâtre. En ce sens, le théâtre de rue pointe vers un lieu qui ajoute à la fois la transgression à l'usage qui est communément fait de l'espace public et la position marginale par rapport au théâtre conventionnel joué dans les salles de théâtre.

Dans les rues, dans des espaces ouverts et improvisés, utilisant ou non l'architecture du lieu choisi, dans des kiosques à musique ou des coques acoustiques, dans des rallyes ou au milieu de foires populaires, avec un public en forme de roue ou étalé, debout ou assis par terre, ou marchant avec les interprètes qui déplacent l'action du spectacle dans l'espace, dans une ambiance de cirque ou de fête populaire, les possibilités d'expression et d'invention sont innombrables. Chacun, en fonction de sa proposition, répète des formules ou plonge dans l'inconnu (Cruciani, 1999, p. 144).

Les expériences de théâtre de rue contemporain sont basées sur un ensemble complexe de pratiques théâtrales en espace ouvert à différents moments historiques. Parmi ces références, le théâtre médiéval européen, à partir du XIIe siècle, se démarque. Le théâtre médiéval s'affirme à travers des représentations dans les églises à l'occasion des fêtes chrétiennes, notamment Noël et

Pâques. Au fur et à mesure que l'église étend son autorité sur la vie laïque, les mises en scène envahissent progressivement les rues, où elles commencent à vivre et à échanger avec une série d'artistes de rue, de vendeurs de rue, de prestidigitateurs et d'improvisateurs. De nouveaux thèmes liés à la vie quotidienne sont abordés et le théâtre acquiert un air de critique sociale et de coutume. Cette tradition de bouffons et de jongleurs, artistes des classes populaires qui se sont présentés dans les rues de manière itinérante, en nombres critiques et satiriques, prend une vigueur renouvelée à partir du XVI^e siècle, avec la *commedia dell'arte* italienne qui se popularise dans toute l'Europe.

La *commedia dell'arte* est un repère du théâtre de rue, un théâtre éminemment populaire, qui parle de l'actualité, qui sert de miroir à la société. C'est un théâtre d'improvisation, mais basé sur des types de personnages récurrents, des archétypes qui jouent des rôles spécifiques dans les intrigues. Basée sur des situations burlesques et grotesques, la comédie italienne suit les schémas de base des conflits humains. La liberté d'improvisation impose à l'acteur une maîtrise sûre de ses moyens d'expression et des scènes réservées à la bonne occasion. Le carnaval est une référence fondamentale pour ce genre de la Vénétie italienne, avec ses défilés de personnes masquées, ses costumes éblouissants, ses numéros acrobatiques et ses pantomimes. « La *commedia dell'arte* était ancrée dans la vie du peuple et en tirait son inspiration » (Berthold, 2004, p. 353).

À partir du XVIII^e siècle, avec l'hégémonie du théâtre privé, la tradition du divertissement de rue s'est dispersée, perdant la centralité qu'elle occupait au cours des siècles précédents. Cette présence plus ponctuelle était réservée aux fêtes dans les villages européens, que ce soit lors du carnaval ou des fêtes religieuses. Au début du XX^e siècle, le théâtre de rue a pris un nouveau souffle avec le théâtre soviétique, qui cherchait à représenter la lutte de classes, dans des actions d'*agitprop* (agitation et propagande), qui gagnaient également du terrain en Allemagne avant l'ascension du nazisme. Les théâtres politiques d'Erwin Piscator et surtout de Bertolt Brecht ont été des références décisives dans la création de groupes de théâtre de rue dans les années 1960 et 1970, ouvrant la voie à la consolidation du théâtre de rue actuel. La proposition brechtienne de théâtre épique est au cœur du développement des groupes de théâtre de rue qui donneront lieu à la scénopoésie, comme nous le verrons ci-dessous. Le théâtre épique « ne voulait pas provoquer d'émotions, mais faire appel à l'intelligence critique du spectateur. « Son théâtre voulait transmettre des connaissances, pas des expériences » (Berthold, 2004, p. 504). Le théâtre épique

applique l'effet de distanciation, qui se caractérise par la rupture du quatrième mur, une communication directe avec le public, à qui une histoire est racontée et non représentée comme si elle était réelle. « Il n'est pas permis de former un champ hypnotique, entre la scène et le public. L'acteur ne doit pas susciter d'émotions chez le spectateur, mais provoquer sa conscience critique » (Berthold, 2004, p. 505).

Au Brésil, le théâtre de rue a comme références importantes les manifestations culturelles et religieuses formées à partir de la rencontre entre les patrimoines ibérique, africain et celui des peuples autochtones. Ainsi les éléments performatifs et les aspects spectaculaires qui sont présent dans les fêtes populaires tels que le *carnaval*, la « *bumba meu boi* », le « *maracatu* », la « *folia de reis* », mais aussi dans les célébrations de religions d'origine africaine, comme l'*umbanda* et le *candomblé*, les costumes et la musique spécifiques qui font partie de ces manifestations, ils sont tous facilement reconnaissables dans les manifestations des troupes de théâtre de rue existant sur le territoire brésilien.

Et ce sont des spectacles qui utilisent les langages les plus divers, comme la danse et le chant, la présence d'acteurs ou le théâtre de marionnettes (appelé *mamulengo*, à Pernambuco) (...) Lié à ces bases populaires ou à partir d'autres préoccupations, intégrant des techniques d'interprétation comme le *clown* de cirque ou la *commedia dell'arte* italienne, parfois même à partir d'expériences plus contemporaines, comme les processus de mise en scène et de représentation de Brecht ou les recherches sur la signification de l'acteur développées par le théâtre anthropologique d'Eugenio Barba, le théâtre de rue au Brésil, aujourd'hui, est l'une des manifestations les plus vives et les plus significatives de l'art scénique national (Cruciani, 1999, p. 143).

Dans les années 1960, la société brésilienne traverse un moment d'effervescence culturelle, marqué par la prise de contrôle de la scène culturelle par de nouveaux mouvements artistiques de jeunesse³². Ainsi, la production théâtrale brésilienne subit également une rénovation esthétique et

³² L'architecture moderne brésilienne a pour plus grand symbole Brasilia, la capitale conçue par Oscar Niemeyer et Lucio Costa inaugurée en 1960, dans une région peu peuplée du pays, marquant le début d'un processus d'intériorisation. Le mouvement connu sous le nom de *Cinéma Novo* inaugure une nouvelle vague cinématographique des films caractérisés par une esthétique naturaliste et par la critique politico-sociale. La musique populaire se nourrit également de la politisation de la société, avec la sortie de chants protestataires et, plus tard, de critique à la dictature, ce qui a résulté en l'emprisonnement et à l'exil de ses principaux compositeurs.

thématique, en phase avec une société qui s'urbanisait et s'industrialisait rapidement, tout en reproduisant le conflit politique de la guerre froide³³ en son sein. En ce qui concerne le théâtre joué dans l'espace public, on distingue le théâtre d'agitation du Centre Populaire de Culture, de l'Union Nationale des Étudiants (CPC de l'UNE), dont l'expérience est violemment interrompue par le coup d'État de 1964.

Le Centre Populaire de Culture a développé un répertoire de pièces courtes à montrer dans les rues: textes d'Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa ou Augusto Boal, entre autres, à la recherche d'un dialogue incisif sur les enjeux sociopolitiques d'alors, inspirés par les émissions d'agitprop de la Russie d'avant la révolution et de l'Allemagne dans les années qui ont précédé le nazisme. Et Augusto Boal, à travers certaines des techniques de son Théâtre de l'Opprimé, a cherché des rues et des places pour faire son « théâtre forum », dans lequel l'action est interrompue peu avant la fin pour que le public soit invité à rejoindre le spectacle, assumant la construction de la finale qui semble plus juste, ou son « théâtre invisible », dans lequel le spectateur ne sait pas qu'il est le spectateur d'une action préalablement répétée (Cruciani, 1999, p. 145).

Entre les dernières années de la dictature, alors que le régime montrait déjà des signes de transition vers la démocratie, et le début de la soi-disant Nouvelle République, entre les années 1970 et 1980, une nouvelle scène théâtrale a émergé au Brésil, marquée par l'apparition de plusieurs collectifs, dont beaucoup choisissent de travailler dans des espaces publics, en fonction de différentes orientations politiques et artistiques.

Dans les arts plastiques, le néoconcrétisme interroge la relation entre le sujet et l'objet de l'art, proposant l'inclusion du public dans le processus artistique.

³³ Jusqu'au coup d'État de 1964, un nouveau théâtre brésilien, symbolisé par le *Teatro de Arena* et d'autres compagnies, se distinguait par la mise en place de spectacles de forte critique politique et sociale, au sein d'un mouvement artistique plus global aligné sur les courants politiques nationalistes. Avec le début du régime militaire et, surtout, après son durcissement en 1968, avec la promulgation de la censure préalable et la suppression des libertés et garanties individuelles, les pièces sont censurées et empêchées d'être jouées, et nombre d'artistes sont arrêtés et exilés. Augusto Boal s'exile en 1971, après avoir été arrêté, et ne retourne définitivement au Brésil qu'en 1986, lorsque le théâtre de rue refait surface, comme une force intégrale de mobilisation sociale et artistique pour la restitution des droits révoqués au cours des 21 ans de dictature.

2.2.5. Le groupe théâtral « Tá na Rua »³⁴

Penser l'espace, le lieu des spectacles, et associé à cela, penser la dramaturgie, l'acteur et ses relations avec le spectateur, c'est aussi penser au monde (Haddad, cité dans Telles et Carneiro, 2005, p. 62).

La scénopoésie est née dans le cadre du mouvement culturel de reprise du théâtre de rue au Brésil, par des groupes qui ont commencé à travailler à l'époque de la transition vers la démocratie³⁵. Le théâtre de rue se renforce dans le terreau fertile de la fin de la dictature, marqué par la performance de nouveaux mouvements sociaux et par la mobilisation de la société civile en faveur du rétablissement des droits et des garanties supprimés sous la dictature. Dans ce contexte, la performance des collectifs d'artistes de rue est devenue populaire et a été renforcée par le retour de leaders politiques et artistiques exilés, comme Boal, qui a fondé le premier centre du théâtre de l'opprimé au Brésil, à Lapa³⁶. Dans ce même quartier du centre ancien de Rio de Janeiro, le groupe « Tá Na Rua » a commencé, en 1980, à opérer dans des espaces ouverts, à la suite des recherches et études effectuées par ses membres depuis 1974. Ainsi, le groupe « Tá na Rua » a été l'un des collectifs théâtraux pionniers dans la reprise du théâtre de rue³⁷. Dans cette section, nous aborderons le travail de « Tá na Rua » et de son créateur, Amir Haddad, comme moyen d'illustrer le contexte de la renaissance du théâtre de rue au Brésil, mais principalement dans le but d'analyser le langage théâtral développé par le groupe, qui influencera directement le développement de la scénopoésie.

³⁴ En traduction libre: "C'est dans la rue".

³⁵ La redémocratisation au Brésil s'est déroulée dans le cadre d'un processus d'ouverture « lent, progressif et sûr », comme prévu par l'armée qui a occupé le pouvoir pendant 21 ans. En fait, entre la fin de la censure et de l'amnistie des prisonniers politiques, mesures adoptées en 1979; en passant par l'élection indirecte par le Parlement d'un premier président civil en 1985 et la promulgation d'une nouvelle Constitution en 1988; jusqu'à l'élection au suffrage direct à la présidence de la République en 1989; le processus de redémocratisation a duré environ une décennie, au cours de laquelle de nouveaux airs de liberté ont été insufflés, mais durant laquelle des abus autoritaires et des menaces de régression subsistaient.

³⁶ Depuis 1979, Boal a effectué quelques voyages d'affaires au Brésil, mais il est définitivement retourné dans le pays en 1986, la même année où il a fondé le *Centro do Teatro do Oprimido* (CTO), à Lapa. Le CTO-Paris avait été fondée en 1978.

³⁷ D'autres groupes étaient: "Imbuca (Aracaju, 1977); "Ói nós aqui travez" (Porto Alegre, 1978); "Vem cá vem vê" (Recife, 1980); e "Grupo Galpão" (Belo Horizonte, 1982).

La proposition de travail de Haddad cherche à éliminer la scission entre « le théâtre et la ville / l'acteur et le citoyen » (Haddad, cité dans Telles et Carneiro, 2005, p. 64) qui s'est produite dans « l'appropriation du langage théâtral par la bourgeoisie », pour recréer un espace dans lequel les habitants de la ville peuvent se manifester artistiquement, dans un mouvement de retrouvailles avec le « théâtre de tous les temps »³⁸. Selon Haddad, sortir dans la rue offrait au groupe la possibilité de développer une performance « qui présentait une réalité, au lieu de la représenter », quelque chose de proche de ce que proposait Brecht avec son effet de distanciation³⁹. La démolition du langage structuré du théâtre conventionnel a ouvert la porte à un langage plus ouvert, plus populaire, jusqu'à atteindre le format de la « liturgie carnalisée », qui consiste en « la réalisation de grands spectacles de fête, actuellement conçus comme d'immenses processions » (Haddad, cité dans Telles et Carneiro, 2005, p. 65).

Quand, en 1980, nous sommes sortis dans la rue, nous n'avions aucune intention messianique ou évangélique; nous ne sommes allés sauver personne, nous sommes allés nous sauver nous-mêmes, et nous n'avions pas non plus l'intention d'apporter la culture au peuple. Nous sommes sortis dans la rue pour continuer nos investigations sur l'espace. Mais la plus grande révélation a été de travailler avec un public que nous ne connaissions pas, dont nous ne savions rien, (...) qui nous a obligés à désarmer, à revoir nos attitudes, nos concepts, notre modèle d'acteur, notre communication avec le spectateur. Et à partir de là, repenser la dramaturgie, repenser l'ensemble du théâtre et arriver à ce que l'on pourrait définir comme une langue populaire, comme dans les œuvres de Shakespeare, Molière et les Grecs. Parce qu'aucun de nous n'était populaire! Certains vivaient dans les quartiers les plus sophistiquées de la ville de Rio de Janeiro; ils étaient allés à l'université ... Nous étions des étudiants de classe moyenne, Blancs, universitaires! Tout le processus que nous avons lancé, cependant, a beaucoup à voir avec notre sentiment de rébellion contre le système établi - un sentiment qui s'est renforcé face à la réalité politique que nous vivions alors, dans un pays sous un gouvernement dictatorial (Haddad, cité dans Telles et Carneiro, 2005, p. 66-67).

³⁸ Terme constamment utilisé par Haddad pour désigner le théâtre qui émerge avec l'humanité elle-même pour marquer la différence avec le théâtre commercial-bourgeois tenu dans des espaces clos, très récent dans l'histoire du théâtre. Le sujet a été traité dans la section 2.2.1.

³⁹ Sur le sujet, voir la section 2.2.5., «Le théâtre de rue».

Lorsque le groupe commence à travailler dans le vieux centre-ville de Rio de Janeiro⁴⁰, en l'absence d'autres références de théâtre de rue encore naissantes, le groupe est influencé par la performance des vendeurs de rue, vendeurs informels qui exposent leurs produits sur les trottoirs souvent irrégulièrement et soumis au harcèlement policier. Ils ont besoin d'attirer leur clientèle par des slogans criés au milieu du tumulte de la rue. « Nous les avons regardés pendant qu'ils faisaient du théâtre pour vendre leurs produits : comment tenaient-ils la rue ? Comment chauffaient-ils l'espace de jeu ? Comment jouaient-ils avec le public ? » (Haddad, cité dans Telles et Carneiro, 2005, p. 67). La coexistence avec les personnages de la rue, des travailleurs dans leurs déplacements quotidiens, en passant par les sans-abri, les vendeurs de rue, les bohèmes et toute la diversité de ce quartier, pousse les acteurs à abandonner le langage de la représentation théâtrale lié aux spectacles présentés en huis clos. Le groupe travaille avec l'objectif principal de reprendre contact avec le sens de la communion typique du théâtre, qui nécessite une participation active et directe de son public. L'idée de communion se matérialise à travers la fête publique, dans laquelle le théâtre a toujours été inséré. En ce sens, selon Amir Haddad, le théâtre proposé par « Tá na Rua » n'est plus « un produit culturel isolé dans un espace, pour devenir la jouissance de toute la ville » (Haddad, cité dans Telles et Carneiro, 2005, p. 68). Dans un moment d'intenses transformations politiques et sociales, après des décennies de censure et de répression, un sens de l'utopie est au cœur du projet du groupe, qui propose de rompre avec la privatisation du théâtre fermé en salles pour permettre « la construction d'un autre monde, dans lequel la vie communautaire et la ville sont incluses ».

Tout mon travail a été développé afin de donner au citoyen la possibilité de s'exprimer au-delà des ressources quotidiennes dont il dispose. La société capitaliste privatise et spécialise. Nous démantelons ce schéma, nous éliminons cette idée pragmatique selon laquelle certains font une chose, d'autres en font une autre. Tout est public et rien n'est spécialisé. Le citoyen et l'artiste sont les mêmes personnes et les représentations théâtrales deviennent des événements publics. Nos procédures, depuis le début de nos enquêtes, ont permis le développement d'un jeu d'acteur plus

⁴⁰ Lapa est l'un des plus anciens quartiers de Rio de Janeiro, ville fondée en 1562. Lapa est le quartier bohème, berceau de styles musicaux comme la samba et le choro. En 1980, lorsque « Tá na Rua » a commencé à y travailler, le quartier traversait un processus d'abandon par le gouvernement et de délabrement, ce qui pouvait être vu par la grande présence de sans-abri, de bâtiments abandonnés et d'une économie parallèle impliquant des activités illicites.

désarmé, lequel ne se considérait ni permettait aux gens de le considérer comme spécial. Un jeu qui met le public à l'aise et le fait sentir autorisé à intervenir, car il sait aussi jouer à ce jeu. Et le développement de cela – la notion que tout le monde sait / a la capacité de le faire; que cette qualité est latente chez tout le monde – renforce la citoyenneté (Haddad, cité dans Telles et Carneiro, 2005, p. 70).

Le passage de l'espace clos à la rue conduit au développement d'une structure dramatique qui s'éloigne de la littérature et du dialogue comme base narrative et aborde un « spectacle écrit dans l'espace et avec le corps, à la fois des acteurs et des passants » (Haddad, cité dans Telles et Carneiro, 2005, p. 72). Il existe ainsi une inspiration directe dans la forme narrative des grands défilés de samba pendant le carnaval de Rio de Janeiro et d'autres types de processions dramatiques qui descendent d'une lignée médiévale européenne, mais qui ont été re-signifiées au Brésil lors de la rencontre avec les références africaines et les peuples autochtones, tels que Maracatu, Bumba Meu Boi, les Folias de Reis et autres expositions organisées lors des fêtes populaires encore aujourd'hui au Brésil. Les traditions religieuses d'origine catholique sont également une autre forte influence de « Tá na Rua », qui s'inspire des processions religieuses pour atteindre un format de cortège, dont le but serait de présenter la ville à elle-même à travers un défilé de personnages, d'images et de signes. De la fusion de ces deux ordres d'influence profane et religieuse, « Tá na Rua » lance l'idée de « liturgies carnavalisées » (Haddad, cité dans Telles et Carneiro, 2005, p. 73). Sur la base de ces considérations, il apparaît que le discours théâtral du groupe « Tá na Rua » ne s'est pas construit à partir de la transposition d'une esthétique théâtrale déjà consolidée pour l'espace ouvert des rues; au contraire, il résulte d'une praxis développée directement à partir de l'expérimentation esthétique dans les espaces publics des villes, et a abouti à une nouvelle forme de performance, un nouveau « jeu d'acteur », et même à une nouvelle proposition narrative plus cohérente avec la mission du groupe de raviver un sentiment de communauté.

Le théâtre de rue n'est pas seulement une question d'espace scénique, mais surtout d'un langage scénique unique, différent des autres, car il a été développé à partir des éléments de l'espace public et dans le but de communiquer avec un public en général de passage. En ce sens, le concept de « siège public », travaillé par « Tá na Rua », revêt une importance capitale pour la compréhension du développement d'un langage scénique propre à l'espace public, qui diffère des

procédures utilisées dans le théâtre commercial, parmi lesquels se trouvent la frontalité de la scène, le fondement dans un texte littéraire dialogué, la présence du quatrième mur pour séparer les acteurs et actrices du public, des scénarios de fond naturalistes. En effet, le groupe a choisi Largo da Carioca et travaillé sur cette place du centre-ville de Rio de Janeiro entre 2008 et 2010, effectuant toutes les étapes de la construction du spectacle dans l'espace public. À travers l'idée de « siège public », toute œuvre théâtrale est conçue et développée de manière organique en relation avec l'espace et ses personnages, évitant ainsi les expériences théâtrales, généralement infructueuses, dans lesquelles le spectacle est développé et répété dans un espace fermé et plus tard présenté dans la rue. Inspiré par «Tá na Rua»,

plusieurs groupes ont vu la possibilité de construire leur propre espace de création artistique et, en même temps, de conquérir un nouveau type de relation avec la communauté environnante, avec l'opportunité de développer des compétences techniques et artistiques directement au contact du public, ce que seul le travail de terrain peut offrir, compte tenu des conditions uniques « d'ouverture au jeu et de liberté d'action » que la rue tend à stimuler (...) Grâce au « siège public », les groupes ont commencé à vivre des expériences concrètes d'appartenance aux quartiers, à participer aux activités développées par les associations d'habitants (principalement dans les productions culturelles locales) et à s'engager dans des actions sociales et politiques mobilisées par leurs leaders communautaires (Turle, 2016, p. 105-106).

Dans un environnement urbain au Brésil marqué par l'insécurité, la violence, la fragmentation et l'exclusion sociale, le théâtre joué dans l'espace public est directement lié à l'intention, à la recherche et à la nécessité d'établir une rencontre de la ville avec elle-même, à travers l'instauration d'un dialogue entre ses participants et la communauté qui se forme autour de l'expérience, qui comprend un public dont la participation varie entre assidue et occasionnelle. « L'intensification du dialogue entre les différents segments de la société, présents et participants lors de tels événements, peut à terme stimuler et consolider l'exercice de la citoyenneté et le renforcement de la coexistence pacifique dans l'espace public libre de la ville » (Telles et Carneiro, 2005, p. 57). En ce sens, en cherchant à redonner à l'espace public sa condition originelle de lieu de communion et de rencontre, la pratique du théâtre de rue s'articule comme

une action de résistance micropolitique⁴¹ au processus de commercialisation des espaces publics progressivement devenu réalité dans les villes brésiliennes⁴².

Du point de vue de « Tá na Rua » au Largo da Carioca, ce fut un moment au cours duquel le collectif a pu, à travers une pratique artistique, transformer le lieu de la « confusion », de « l'exposition ininterrompue des horreurs de la misère et de la maladie » et de la place qui « ne se débarrasse jamais de ses pauvres assumés et artistes anonymes », dans un espace urbain dont le sens, souvent abordé uniquement dans ses aspects négatifs, pourrait être re-signifié par le théâtre de rue. De plus, il contribuait à retrouver le sens de ce que pouvait être un espace public dans le sentiment du citoyen carioca [né à Rio de Janeiro] - qui était progressivement dilué par les processus pervers d'homogénéisation capitaliste qui avaient dissous, par l'action gouvernementale, les significations historiques construites et déposées là-bas par l'imaginaire de la population (Turle, 2016, p. 110-111).

Ainsi, le théâtre de rue, créé et présenté au « siège public », basé sur les interactions avec l'espace et ses personnages, en plus de l'expérimentation esthétique représentée par la nécessité de réinventer le langage théâtral, s'inscrit dans une proposition humaniste plus large visant à restituer à l'espace public sa vocation de lieu de rencontre et de communion sociale, s'opposant à l'expansion de la logique économique du marché sur les espaces publics. En ce sens, en mettant en scène ses spectacles dans l'espace public, dans un cadre ouvert, perméable, interactif et accessible aux citoyens, le théâtre de rue révèle son expression démocratique, servant de miroir à

⁴¹ Le terme micropolitique fait référence au livre « Micropolitiques: Cartographies du Désir », de Felix Guattari et Suely Rolnik, qui aborde le rôle fondamental des réseaux d'actions-relations qui se tissent et se développent à petite échelle dans la société, par opposition aux faits et les événements de la « grande politique ».

⁴² La privatisation croissante de l'espace public et la restriction conséquente du « droit à la ville » (Lefebvre) sont des processus qui résultent de l'action du marché, soutenus par des politiques publiques dites de « revitalisation urbaine », guidées par la logique de la spéculation immobilière et des grands projets culturels et sportifs dans l'espace public. À Rio de Janeiro, cette tendance s'approfondit dans les années 2010, lorsque sous prétexte d'organiser une série de méga événements sportifs, il a été décidé de déplacer des dizaines de milliers de personnes vers les zones périphériques, contribuant au processus de « gentrification » des quartiers plus centraux. Au cours de la même période, les activités culturelles des artistes et des collectifs de théâtre de rue indépendants ont été limitées par des réglementations gouvernementales.

la société et favorisant la réflexion et l'imagination sur des questions sociales brûlantes. Son expression démocratique se manifeste également à travers la restauration de l'espace public, en tant qu'espace de rencontre, d'interaction et de dialogue.

Avant de passer au chapitre suivant, où nous traiterons spécifiquement du langage scénopoétique, il est important de noter que ce n'est pas simplement le fait qu'il soit joué dans l'espace public qui garantit les éléments d'interactivité et d'ouverture au dialogue à l'expérience du théâtre de rue. En fait, la tâche de ne pas s'enfermer dans des formules préétablies est un défi toujours posé aux metteurs en scène de théâtre de rue, afin qu'ils puissent générer efficacement une expérience participative. En ce sens, le langage scénopoétique représente, comme nous le verrons par la suite, une avancée.

CHAPITRE 3

AFFRONTEMENTS

Dans l'acte scénopoétique, les « Affrontements » sont le moment où les contenus qui apparaissent tout au long de l'exercice entrent en conflit, à la recherche d'une synthèse. Ainsi, dans ce chapitre, les idées selon lesquelles nous avons travaillé dans les chapitres précédents prennent forme au fur et à mesure que nous passons à l'étude de la scénopoésie elle-même. L'exercice que nous avons fait de comprendre les phénomènes de la démocratie et du théâtre d'un point de vue décolonial sera donc fondamental pour situer le phénomène que nous étudions, la scénopoésie. En effet, nous comprenons, comme cela deviendra plus clair tout au long de ce chapitre, la scénopoésie comme une manifestation artistique non hégémonique, qui donne la parole à des acteurs rendus invisibles par le système des arts traditionnels, à travers un exercice participatif visant à partager les moyens de production artistique et, de cette manière, profondément liée à l'exercice de la démocratisation politique et sociale.

Dans ce chapitre, nous situerons la scénopoésie, en tant que mouvement culturel et langage artistique apparu au Brésil dans les années 1980, à partir de l'influence de la pédagogie de Paulo Freire, au milieu de mouvements sociaux qui ont commencé à opérer dans un contexte politique caractérisé par le rétablissement de la démocratie dans le pays (section 3.1). Nous chercherons à aborder la scénopoésie à partir de la compréhension que les scénopoètes eux-mêmes ont de ce phénomène. Pour cela nous recourons aux travaux écrits qui ont été publiés, à la fois sur des supports physiques et électroniques, par ces artistes et intellectuels, tels que des travaux académiques et des livres ou livrets liés à des spectacles scénopoétiques, en plus d'autres documents liés à leur travail. Nous utiliserons également les entretiens que nous avons menés avec quatre scénopoètes pour les besoins de ce travail, outre la contribution écrite offerte par un cinquième, une sorte de « lettre poétique ». La sélection de ce groupe restreint mais représentatif de pratiquants de la scénopoésie a été réalisée à partir de l'observation participante tenue lors de la 1ère Rencontre des Scénopoètes, en 2018 (section 3.6), une occasion qui nous a également permis une compréhension plus intégrale du phénomène étudié.

Enfin, sur la base des informations recueillies à travers des documents, des écrits et des entretiens, nous analyserons des cas faisant référence à trois initiatives de politiques publiques et/ou communautaires participatives qui ont eu recours à la scénopoésie comme langage de médiation entre les participants – « Escambo » (section 3.2), « Cirandas da Vida » (section 3.4) et « Hotel da Loucura » (section 3.5). L'analyse de ces trois cas nous a permis d'observer comment la scénopoésie a contribué à la construction démocratique qui était un aspect central de ces trois initiatives. En reconstituant brièvement l'histoire de la scénopoésie, toujours basée sur la production intellectuelle de ses théoriciens, nous chercherons à en délimiter les définitions, les caractéristiques, la structure et les principes directeurs (section 3.3) qui permettront, en plus de la compréhension du phénomène à partir du point de vue de ses auteurs, l'analyse de son discours. Nous pourrions ainsi appréhender la pratique scénopoétique comme projet démocratisant, à partir de l'établissement de liens avec la conception de la démocratie vue au Chapitre 2. Tout au long de ce chapitre, nous effectuerons une analyse du discours présent dans leurs textes afin d'identifier certains éléments récurrents, que nous mettrons en évidence comme des aspects inhérents aux modes d'organisation démocratique: le principe du commun (ou le sens de la communauté); le développement d'une pensée critique par le dialogue et la problématisation des questions communautaires; et la performativité, en tant que forme d'intervention dans l'espace public.

3.1. LA SCÉNOPOÉSIE. PREMIÈRES NOTIONS.

Alors que le théâtre s'occupe de l'action et des gestes, la poésie porte avec elle la charge dramatique - densité et synthèse - dont le théâtre a besoin. Profitant de cette théâtralité de la poésie sur scène, la scénopoésie acquiert une conception lyrique du théâtre. C'est là le défi du spectacle scénopoétique: lyrisme et drame ensemble, sans le sacrifice de la poésie, sans l'anéantissement du théâtre (Cordeiro et Lima, cité dans Dantas J., 2015, p. 57).

Selon Lima (2012), la scénopoésie se caractérise par l'articulation des langages artistiques afin de valoriser l'expression et la capacité de parole de ses praticiens. C'est un langage ouvert et vivant qui cherche à intégrer les connaissances des scénopoètes et à les recadrer collectivement, à travers une synthèse qui a lieu pendant l'acte scénopoétique. À cet effet, différentes manifestations artistiques sont utilisées, telles que « la musique, la poésie, la danse, le dessin et la peinture, ainsi que le théâtre, principalement » (Lima, 2012, p. 21), afin de présenter un spectacle où il n'y a ni scène, ni public, ni acteurs ou spectateurs. Il ne vise pas à démontrer la vertu d'un artiste ni un produit culturel répété pour provoquer un effet cathartique, voire critique, dans le public. En fait, le groupe des scénopoètes rejoint le collectif des personnes avec lesquelles ils interagissent, en communion, à travers une interaction dialogique, médiatisée par l'utilisation de différentes manifestations artistiques, pour réfléchir sur un ou plusieurs thèmes prédéterminés et, ainsi, réaliser une synthèse spécifique pour ce contexte et pour ce collectif. À travers le développement du projet scénopoétique, Lima entendait surmonter les limitations qu'il identifiait dans la langue parlée et écrite, afin de rompre avec ce qu'il comprenait comme l'oppression de la langue sur d'autres formes d'expression, où la corporalité est valorisée comme élément fondamental de la communication. De cette manière, il a veillé à ce que les thèmes abordés dans les actes scénopoétiques puissent être accessibles à une population confrontée à une situation de misère et souvent exclue de l'accès à l'éducation formelle et à la culture.

L'émergence de la scénopoésie, à Rio de Janeiro dans les années 1980, est liée à la trajectoire du artiste multidisciplinaire Ray Lima⁴³. Dans une période historique où la dictature connaissait son déclin, marquée par l'entrée sur la scène politique de nouveaux mouvements sociaux et culturels qui réclamaient des libertés civiles et politiques, Ray Lima se trouvait à Rio de Janeiro pour étudier la littérature, à l'Université d'État de Rio de Janeiro (UERJ), et le théâtre, à l'école Martins Penna. La vie universitaire, culturelle et bohème de Rio de Janeiro constituait alors un bouillon culturel favorable à la conception du projet scénopoétique. À cette époque, le pays vivait encore sous un régime militaire – la première élection directe à la présidence de la république depuis 1960 n'aurait lieu qu'en 1989 –, mais le moment le plus répressif de la dictature était passé, avec le rétablissement des droits politiques, le retour des exilés politiques et la fin de la censure sur les arts et les médias. La jeunesse du début des années 1980 a connu donc pour la première fois la possibilité de s'exprimer et le secteur artistique était moins restreint dans son activité créatrice. Cependant, le régime dictatorial était toujours au pouvoir et il n'y avait encore aucune disposition prévoyant la tenue d'élections libres. Ainsi, la combinaison d'un environnement moins répressif avec la nécessité de faire pression pour la transition politique a déclenché une forte mobilisation des différents secteurs de la société en vue du retour à la normalité démocratique. Le projet scénopoétique, en favorisant les ruptures de hiérarchies entre les langages artistiques, entre l'artiste et le public et entre l'art et la réalité, et en cherchant à engager une communication plus inclusive, s'inscrivait dans le moment de démocratisation que traversait la société brésilienne.

Au milieu de plusieurs manifestations artistiques apparues à une époque de liberté retrouvée et de nouvelles possibilités d'expression, un mouvement frappant a été la vulgarisation de la poésie à Rio de Janeiro, caractérisée par des présentations dans l'espace public de différents poètes et collectifs artistiques. Lima s'est engagé activement à ce mouvement et a participé à plusieurs troupes poétiques. Dans ces présentations publiques, mêlant militance politique et diffusion poétique, Ray Lima rencontre le poète Zé Cordeiro, du groupe « Poça D'água », et c'est de l'échange artistique entre ces deux poètes que se dégagent les bases de la scénopoésie. Ces interventions poétiques dans l'espace public représentaient, selon l'évaluation de Lima (2012),

⁴³ Né en 1958, à Mataraca, dans l'état de Paraíba (PB), l'homme de théâtre et poète Ray Lima est précurseur, systématisateur et l'un des principaux propagateurs de la scénopoésie, en plus d'être l'un des fondateurs du Mouvement populaire Escambo Livre de Rua. Il a étudié le théâtre à l'Escola Martins Pena et est diplômé en langue et littérature portugaise à l'Université d'État de Rio de Janeiro (UERJ). Il a conçu et mis en scène de nombreux spectacles scénopoétiques, et il a publié plusieurs recueils de poésie.

une avancée par rapport aux récitals plus formels promus par des institutions culturelles aux entrées contrôlées. Cependant, ce n'est qu'avec l'émergence de la scénopoésie que la structure des présentations poétiques subira des transformations plus profondes, à travers l'utilisation d'autres manifestations artistiques et la valorisation de la corporéité et du travail collectif.



Figure 3.1 – Ray Lima en action (2011). Image libre de droits. Collection de l'Université Populaire d'Arts et des Sciences (UPAC).

Le terme scénopoésie est un néologisme de la langue portugaise. Étymologiquement, la scénopoésie est le résultat de la fusion du préfixe «scéno», faisant référence à la mise en scène et au théâtre, et du mot «poésie», renvoyant ainsi à une perspective de mise en scène poétique. Le terme apparaît pour la première fois en 1986 comme titre d'un spectacle mis en scène par un collectif de jeunes poètes, dont Lima faisait partie. Malgré son nom, ce spectacle ne s'est pas encore construit sur les bases de ce qu'on appellerait par la suite la scénopoésie, ce qui se produit finalement avec « Lignes Croisées - Un livre? Un spectacle? Une scénopoésie », de 1990, « la première action consciemment pensée selon le langage scénopoétique » (Dantas J., 2015, p. 76). Le livre-spectacle scénopoétique, mis en scène par le groupe « Arribação », est le fruit d'un

partenariat entre Ray Lima et Zé Cordeiro, basé sur le dialogue entre deux de leur poèmes: « Estilhaços », de Lima, et « Metaleitor », de Cordeiro. Grâce à la rencontre entre leurs univers poétiques, les deux scénopoètes ont proposé au public le débat de quelques thèmes politiques et artistiques, basés sur la construction d'images scéniques qui opposaient des dyades telles que « démocratie et autocratie », « horizontalité et hiérarchie dans la relation entre l'auteur et le lecteur », « écriture et oralité », entre autres. Les spectacles étaient suivis de débats entre tous les participants.

Parfois, nous étions plus anxieux à propos de la conversation que de l'acte lui-même. Pour moi, la clé de la scénopoésie était l'écoute, le dialogue, le regard de l'autre, le répertoire humain exprimé dans la critique, le défi de construire un langage à partir de langues existantes, et à partir de contenus et d'expressions existants pour en construire d'autres plus cohérents avec nos rêves de collectivité, collaboration, détachement, liberté et libération permanente. 'Linhas Cruzadas' a effectivement été le point de départ de ce que nous appelons aujourd'hui la scénopoésie (Lima, cité dans Dantas J., 2015, p. 192).

Au tournant des années 1990, Ray Lima revient définitivement dans la région du Nord-Est, où la scénopoésie va se consolider. Le poète s'installe dans la ville de Janduís, Rio Grande do Norte (RN), un État voisin de son Paraíba natal. Les deux États font partie de la sous-région semi-aride du Nordeste, marquée par un régime pluviométrique irrégulier, s'étant souvent manifesté dans l'histoire par de longues périodes de sécheresse. La région, également connue simplement sous le nom de « sertão », a été le théâtre de grandes tragédies humanitaires à travers l'histoire, causées non seulement par des périodes de sécheresses plus graves, mais principalement par le manque de planification publique pour une meilleure utilisation des ressources en eau, aggravée par un mécanisme politique pervers connu sous le nom d' « industrie de la sécheresse⁴⁴ ». Dans le cas du « sertão », le manque d'accès de la plupart de sa population aux ressources en eau a été

⁴⁴ L'expression «industrie de la sécheresse» a été utilisée pour la première fois par l'écrivain Antonio Callado (1917-1997), en 1960, pour désigner les dimensions socio-économiques et politiques qui sont à l'origine de problèmes tels que la faim, la malnutrition, la corruption ainsi que l'exode rural de millions de personnes. L'«industrie de la sécheresse» obéit à un cercle vicieux qui remonte à la période monarchique et à la première république, selon laquelle les ressources publiques destinées aux politiques de lutte contre les effets de la sécheresse ont été drainées principalement par les élites locales, visant non seulement à les enrichir mais également à leur procurer des avantages politico-électoraux garantissant leur permanence au pouvoir.

responsable de périodes de calamité, marquées par la famine, ainsi que d'un déplacement interne intense de la population, avec le départ des migrants vers les grands centres urbains du pays, principalement São Paulo. C'est dans cette même région, marquée par l'oppression sociale et l'extrême pauvreté, renforcées par des aspects politiques et climatiques, que l'éducateur Paulo Freire a lancé, dans les années 1950, des projets d'alphabétisation des adultes, basés sur une méthodologie innovante mettant l'accent sur la problématisation et la prise de conscience de l'oppression sociale. La soi-disant « Pédagogie de l'opprimé » aurait une influence directe sur la conception et l'élaboration de la scénopoésie, comme on le verra plus tard.

Dans le « sertão », la scénopoésie trouve un terrain fertile et se consolide en tant que langage autonome, portée par l'émergence du mouvement « Escambo », comme nous le verrons dans la section suivante. Il est important de préciser qu'en dépit de la pauvreté et de l'oppression sociale qui caractérisent la région, le « sertão » du Nordeste possède une culture populaire forte et florissante, avec une production artisanale et musicale marquante, en plus d'un calendrier intense de festivals populaires, parmi lesquels le plus célèbre est le festival de Juin⁴⁵, qui rassemble des centaines de milliers de personnes. Le « sertão » est également reconnu pour la force de sa poésie, caractérisée par l'art de la rime et de l'improvisation des vers, une manifestation connue sous le nom de « repente⁴⁶ ». Marquée par l'ouverture à la diversité culturelle, la scénopoésie commence à intégrer les diverses influences culturelles de la région, à travers le tissage d'un large réseau de différents maîtres et artistes, dans un dialogue constant, qui vise à renforcer les pratiques culturelles des différents acteurs ainsi que les liens communautaires.

⁴⁵ Les festivités de juin sont, par essence, multiculturelles, bien que le format sous lequel nous les connaissons aujourd'hui trouve son origine dans les festivités des saints populaires au Portugal (Saint Antoine, Saint Jean et Saint Pierre et Saint Paul).

⁴⁶ Trouvé principalement dans le « sertão » (l'arrière-pays) du Nordeste, le « repente » (soudain) est basé sur le chant alterné qui prend la forme d'une improvisation poétique - la création de vers "soudaine".

3.2. « ESCAMBO » ET LA PROMOTION DE LA CITOYENNETÉ

La scénopoésie a été présentée comme un phénomène socioculturel interlocuteur de la créativité artistique individuelle et collective à travers un dialogue autonome, affectif et interdépendant entre différents langages, connaissances et expériences comme un moyen de synthétiser poétiquement les contradictions sociales et de permettre une lecture critique du monde, dans la perspective de connaître, de réfléchir et d'intervenir sur la réalité (Dantas, J., 2015, p. 73).

Si la scénopoésie s'est engendrée à Rio de Janeiro dans les années 1980, ce langage artistique s'est consolidé dans la région du Nord-Est, tout au long des années 1990, grâce à un travail collectif et communautaire, mené dans plusieurs villes du « sertão », animé et porté par l'union des forces de trois personnages, qui apportent chacun des contributions fondamentales à la scénopoésie : le déjà mentionné Ray Lima, avec la poésie ; Junio Santos⁴⁷, avec le théâtre de rue ; et Vera Dantas⁴⁸, avec une vision humanisée des soins et de la médecine. Revenant à ses origines, Lima est invité par la mairie de Janduí, alors dirigée par un gouvernement populaire et participatif⁴⁹, à développer un projet d'action culturelle auprès des enfants et adolescents.

Dans le projet « Recriação », le poète a été confronté à des enfants sous-alimentés et effrayés, car la sécheresse, la faim et les coups de feu sévissaient dans la région. Du fait de cette situation, le poète recourt sans hésitation à la scénopoésie comme possibilité méthodologique capable d'unir jeu et réflexion. Son travail avec ces enfants s'est déroulé à travers la production d'interventions, d'actes, de processions et de rituels scénopoétiques réalisés dans les rues de la ville et dans des espaces naturels

⁴⁷ João Batista dos Santos Júnior (Natal, RN, 1955), connu comme Junio Santos, est acteur, auteur et metteur en scène et il a participé à de nombreux projets de théâtre. Fondateur de la première troupe de théâtre de rue en RN, "Alegria Alegria", Junio a également agi en tant que conseiller culturel dans les villes de Janduí et Icapuí. Il est l'un des précurseurs du mouvement « Escambo Livre de Rua », responsable par la vulgarisation de la scénopoésie.

⁴⁸ Vera Lúcia de Azevedo Dantas (Carnaúba dos Dantas, RN, 1957) est médecin, comédienne, maître reiki et éducatrice populaire. Maître en Santé collective de l'Université d'État du Ceará-UECE et docteur en Éducation de l'Université fédérale du Ceará-UFC, Vera Dantas est membre des collectifs de santé locaux, régionaux et nationaux et responsable de l'élaboration de la politique de santé publique connue sous le nom de « Cirandas da Vida », qui sera abordée dans la section 5.4.

⁴⁹ Mairie d'Antônio José Bezerra, 1989-1992.

ouverts, provoquant un mouvement de mobilisation de la communauté et du pouvoir public local (Dantas, J., 2015, p. 78).

Le projet « Recriação » a servi de catalyseur à un besoin d'expression réprimé qui, combiné à la demande d'activités culturelles dans une région où il n'y avait pas d'options dans ce domaine, a conduit à la formation de plusieurs groupes à Janduí et dans les villes voisines. « La circulation de récitals scénopoétiques réalisés avec des enfants et des adolescents dans différentes villes de l'état a provoqué un contact intense avec des groupes de théâtre de rue » (Dantas, J., 2015, p. 79), tels que « Alegria, Alegria », dont faisait partie l'acteur et clown Júnio Santos, qui se consacrait à la formation de jeunes comédiens et à des présentations sur les places publiques de la région.

Je connaissais déjà Vera Dantas, parce que nous vivions à Natal, elle était médecin et je travaillais dans [la troupe de théâtre de rue] « Alegria, Alegria », en plein boom du théâtre de rue. Ensuite, lorsque le Parti des Travailleurs reprendra la mairie de Janduí, la première mairie du PT au RN, Vera sera également médecin à Janduí. Dès son arrivée, elle connaît Ray et veut nous réunir. (...) Je suis allé à Janduí pour présenter un nouveau spectacle (...) Puis, j'ai vu le travail de Ray, très intéressant, il était secrétaire municipal à l'Éducation. La pratique de Ray était davantage axée sur la poésie. J'ai ensuite ajouté le théâtre de rue. Il a composé la poésie et j'ai commencé, avec les enfants, à étudier les possibilités de gestes, d'occupation de l'espace, de liberté de création dans le sens où ce n'est pas un metteur en scène qui définit les scènes. Il n'y avait pas de réalisateur qui donnait des ordres, c'est un processus de relation humaine (entretien avec Júnio Santos).



Figure 3. 2 – Junio Santos en action (2012). Image libre de droits. Collection de l'Université Populaire d'Arts et des Sciences (UPAC).

Plusieurs groupes ont commencé à apparaître dans les villes de la région, issus de l'union d'enfants et de jeunes qui se sont sentis stimulés à s'exprimer artistiquement dans l'espace public, dans les moules proposés par Ray Lima et Junio Santos, qui incarnaient la rencontre de la poésie et du théâtre, amalgamés dans un langage artistique hybride qui, comme nous l'avons vu, a été appelé scénopoésie. Dans ce contexte, l'idée d'organiser une première réunion des groupes alors actifs dans le RN est née. La réunion s'est déroulée à Janduí, en 1991, sur une base collaborative et solidaire, sans compter sur le soutien du pouvoir public de l'état. En plus de la présentation de spectacles à la population dans les espaces publics de la ville, cet événement a été l'occasion d'un intense échange d'expériences entre les participants, artistes de rue, clowns, poètes, acteurs et actrices. Les rencontres et les spectacles se sont déroulés sans horaire prédéfini, sur la base de décisions collectives prises dans l'espace public, en cercle. Tout cet échange entre les artistes et entre eux et la population, cette forme d'organisation en réseau, sans direction ni commande, a donné son nom à ce mouvement: « escambo » (échange, troc). L' « Escambo Livre de Rua⁵⁰ » est

⁵⁰ Troc libre de rue, en tradition libre.

devenu un mouvement de résistance artistique et culturelle profondément enraciné dans le « sertão », principalement dans les villes du Ceará et du Rio Grande do Norte, fondamental pour la réalisation et la diffusion de la scénopoésie. En effet, ce langage a été adopté comme principale référence artistique par plusieurs de ces groupes liés à l'Escambo, et le mouvement agit de cette manière comme un propagateur de la scénopoésie dans toute la région.

Le mouvement populaire « Escambo Livre de Rua », comme on l'appelle actuellement, est composé (...) de collectifs de théâtre de rue, de danse, de capoeira, d'arts visuels, de musique et de poésie qui traversent des agglomérations rurales, des favelas, des quartiers populaires, entre autres endroits au Brésil, où il promeut des actions artistiques et éducatives, permet des échanges d'idées et d'expériences et favorise la mobilisation sociale au niveau régional. Il s'agit d'un mouvement d'art populaire itinérant ayant une caractéristique périphérique. (...) Pour le dramaturge Amir Haddad⁵¹, le mouvement Escambo est une expression d'art public, car il « ne rentre pas dans la vision de l'art que la bourgeoisie mercantiliste a développée et absorbée (...) Ses participants ne se soucient pas de faire une carrière professionnelle; ils sont ensemble à cause du besoin de s'exprimer, de résister. Dans l'Escambo, les gens sont rassemblés pour faire de l'art, pour servir les communautés où ils vivent » (Dantas J., 2015, p. 82).

En ce qui concerne la première édition de l'Escambo réalisée à Janduí, en 1991, Lima déclare que

c'était une rencontre marquée par la solidarité réunissant, d'une part, les personnes souffrant des effets de la sécheresse et, d'autre part, les artistes victimes d'un certain malaise, en particulier les troupes de théâtre harcelées pour avoir lutté pour la défense de la culture et dénonçant l'absence totale de politiques publiques dans ce domaine. Pendant la journée, dans différents espaces publics, tels que les écoles et les places, avait lieu une « foire des savoirs et des pratiques artistiques », où les groupes qui participaient à l'événement tenaient leurs réunions, débats et ateliers. En fin de journée, les groupes et divers artistes se présentaient aux habitants de la ville, invités à quitter leurs maisons pour participer aux actes culturels proposés. (Lima, cité dans Rede Humaniza SUS, 2008).

⁵¹ Sur Amir Haddad et sa troupe théâtrale "Tá na Rua", voir section 2.2.6.

Le langage scénopoétique s'est développé pendant de nombreuses années - et continue de l'être, puisque, comme on le verra ensuite, l'un de ses principes est l'inconclusion - et, en ce sens, le mouvement « Escambo Livre de Rua » a eu une importance transcendante pour le processus de consolidation et de vulgarisation de la scénopoesie. Un mouvement de résistance politique et sociale profondément enraciné dans l'art et la culture populaire, l'Escambo est né sous le signe de l'utopie ou, comme Lima le préfère, de « l'impossible réalisable »:

À cette époque, on se demandait comment pratiquer et vivre l'art dans la géographie de la soif et de la faim, sans aucune ressource, sans politique culturelle publique, où les besoins fondamentaux de la population n'étaient même pas satisfaits. (...) Nous avons réalisé, artistes et population, que la culture, le théâtre, la poésie étaient une nécessité aussi fondamentale que le logement et la nourriture. (...) Lors d'un débat avec les enfants et les adolescents, nous sommes arrivés à la conclusion que si nous décidions de faire du théâtre dans un endroit où il n'y avait pas de théâtre, nous devions aller à sa recherche. Nous avons partagé notre temps d'atelier entre faire le théâtre et partir à la recherche des théâtres dans la ville et ses environs. (...) Lors de ces expéditions de recherche, nous en avons profité pour répéter, discuter de la vie et débattre de la faim, de la sécheresse, des utopies de chacun et des perspectives de changement de réalité. (...) Sans le savoir, nous étions des *freiriens*⁵². En fait, les théâtres de pierre⁵³ étaient notre lieu de rencontre avec nous-mêmes, où nous plonger dans l'univers des pourquoi, de planter et de cultiver de bonnes questions, ils étaient nos bancs de questions sur notre condition d'humains à ce stade de la vie (Lima, cité dans Rede Humaniza SUS, 2009).

Dans l'Escambo, Ray Lima a observé la diversité culturelle, éducative et politique de ses membres non pas comme une barrière mais comme la force qui conduirait le mouvement, l'énergie qui le ferait avancer. Selon sa conception, l'Escambo serait un espace de partage, de dialogue et de réflexion entre les diverses expériences de ses membres.

⁵² Comme nous le verrons dans la section 3.3., la pédagogie prônée par Freire est structurée à partir de la problématisation des questions fondamentales des communautés. La faim et la soif à Janduí sont devenues des thèmes qui ont généré une enquête critique, problématisant la réalité, associée à la recherche de surmonter les situations limites.

⁵³ En l'absence d'espaces adéquats pour mener à bien les activités artistiques alors en cours de développement, les groupes avec lesquels Lima travaillait ont choisi certaines formations géologiques caractéristiques de la région du « sertão » pour servir de scène à leurs activités.

Lima attire l'attention sur un aspect qui caractérise la vie des scénopoètes, l'entrelacement entre la pratique de la scénopoésie et la vie quotidienne. De cette façon, la scénopoésie est un médiateur des relations interpersonnelles, dérivé d'un projet social et politique profondément démocratique, pour chercher à favoriser le sens de la communauté, le principe du commun, et à partir de cette base communautaire, à construire une appréciation de la société, afin de repositionner le citoyen dans la structure sociale et politique. Ainsi, Lima estime que la scénopoésie se déroule dans une communauté, principalement par le contact avec « les contradictions locales, les conditions environnementales, les contextes historiques, économiques et socioculturels de chaque groupe dans son lieu de représentation ». Dès lors, le mouvement Escambo, dont l'importance était précisément de permettre la rencontre entre scénopoètes et de diffuser la scénopoésie dans le « sertão » et, plus tard, dans d'autres régions du Brésil, avait, depuis sa première édition, l'objectif premier d'être un instrument de dialogue entre les participants et entre eux et les populations des différentes villes par où il se déroulait. L'Escambo, en permettant le partage des expériences et des connaissances de chaque artiste participant, a joué un rôle de catalyseur et renforcé les répertoires des personnes impliquées. En plus de cet échange entre artistes, l'Escambo a offert à la population des villes de nouvelles possibilités de citoyenneté et de culture.

Chaque spectacle ou intervention artistique peut ne pas signifier, il est vrai, un changement immédiat de contextes de misère et de violence, néanmoins il représente un souffle d'animation à l'oreille de l'âme de chaque être qui nous traque; un réveil, une touche intérieure dans sa condition de se gérer et de réinventer le monde (Lima, cité dans Rede Humaniza SUS, 2009).

Un exemple de personne ayant reçu ce « souffle d'animation dans l'oreille de l'âme », comme mentionné par Lima, a été Josy Dantas⁵⁴, qui décrit sous forme poétique l'effet que la scénopoésie a eu sur elle, dans un récit qui fait partie de son mémoire de maîtrise, et qui nous fournit des informations importantes sur ce langage artistique.

⁵⁴ Maria Josevânia Dantas est née en 1975 à Jardim do Seridó/RN. Elle est pédagogue et spécialiste en éducation de l'Université d'État de Rio Grande do Norte et titulaire d'une maîtrise en éducation de l'Université fédérale de Paraíba, avec le mémoire « Scénopoésie, l'art en chaque être: des spécificités artistiques aux intersections avec l'éducation populaire ». Josy Dantas est enseignante, comédienne, scénopoète et membre du mouvement populaire « Escambo Livre de Rua ».

Encore adolescente, la scénopoésie est venue m'interpeler vers la vie artistique. C'était une soirée monotone dans des fauteuils à bascule sur les trottoirs du « sertão », avec un coucher de soleil rouge lorsque le rythme quotidien de la place Caetano Dantas, dans la ville de Carnaúba dos Dantas / RN, a été secoué par un mouvement poétique percutant. Des garçons habillés en clown et un homme noir maigre [Ray Lima] ont invité la population d'une manière différente sur la place. Ils escaladaient les poteaux et les arbres : ils récitaient des poèmes; ils sautaient tels des acrobates, pieds nus, avec des sourires rayonnants et poétiques sur leurs visages; ils chantaient des mélodies magiques qui ont rapidement rempli la place. Une ronde hétérogène de personnes s'est ouverte pour contempler une telle grâce. La poésie coulait de leur bouche et, comme l'eau jaillissant de la fontaine, leurs vers racontaient comment échapper à la famine. Ces garçons maigres avaient la lutte dans les yeux; dès que l'un terminait, l'autre commençait et les gens applaudissaient. C'était un sacré d'exploit de dire autant de vers, des poèmes de Carlos Drummond, Fernando Pessoa, Mário Quintana, Ferreira Gullar, Bertolt Brecht⁵⁵, d'eux-mêmes et de tant d'autres. Les gens avaient été emportés par ces poèmes et, bien que le soleil se soit déjà couché, personne ne faisait un pas pour partir. Nous étions quelque peu déconcertés par cette manière différente de parler de la vie. Jusqu'à ce que l'un d'eux les remercie de leur présence. Les poètes - je ne sais pas s'il s'agissait de clowns, d'acteurs ou d'acrobates, dont j'ignorais l'origine - ont quitté la ville, les gens ont quitté la place et je suis retourné sur le trottoir balançant les pensées qui mijotaient encore (Dantas, J., 2015, p. 15).

Josy Dantas décrit la scénopoésie et les articulations qui commencent à se produire à partir de ce langage, principalement à travers l' « Escambo », comme quelque chose de « révolutionnaire » dans sa vie, car elle bouleverse sa façon de comprendre le monde, introduisant de nouvelles possibilités de coexistence plus démocratiques.

C'était le début de ma révolution, parce qu'il [ce mouvement] y a à sa base des idées très révolutionnaires. Parce qu'il n'y a pas d'élection de représentant, il n'y a pas d'administrateur, rien de défini a priori, c'est l'assemblée qui va provoquer. Dans l' « Escambo », la rencontre dépend des personnes qui seront présentes et de leur relation. Je l'intègre dans mes activités quotidiennes, dans ma vie quotidienne, dans mes relations. N'attendez pas que quelqu'un arrive, vous représente et agisse pour

⁵⁵ Carlos Drummond (1902-1987), Mário Quintana (1906-1994) et Ferreira Gullar (1930-2016) sont trois des poètes brésiliens les plus connus. Fernando Pessoa (1888-1935), poète portugais. Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturge et poète allemand.

vous, car l'action du moment dépend de votre action. Quand vous faites une expérience collective, c'est comme si plusieurs briques entraient en scène pour construire quelque chose de plus grand. Dans la démocratie représentative, il y a justement un manque de mécanismes d'écoute, ce qui a pour conséquence que le représentant est déconnecté des représentés (entretien avec Josy Dantas).

Selon cette compréhension, la pratique scénopoétique cherche à valoriser l'action et la participation de l'individu, en renforçant l'idée que chacun est aussi acteur, et pas seulement spectateur, de sa propre histoire de vie. Pour cela, la scénopoésie attache une grande importance à l'écoute, comme démarche fondamentale pour que les différentes contributions de chaque participant puissent s'intégrer dans un ensemble harmonieux, qu'il s'agisse de l'acte scénopoétique lui-même ou de la coexistence démocratique. En raison de ces caractéristiques qui conduisent à ce que Lima définit comme « production du commun » (SUS, 2010), la scénopoésie a commencé à être adoptée comme instrument de médiation et de dialogue dans le cadre des différentes communautés de la région, à partir du milieu des années 1990.



Figure 3. 3 – Josy Dantas en action. Image libre de droits. Collection de l'Université Populaire d'Arts et des Sciences (UPAC).

À Icapuí⁵⁶, un petit village de pêcheurs sur la côte du Ceará, par exemple, la scénopoésie a été fondamentale pour le renforcement de la culture locale, ayant stimulé la formation de différents groupes artistiques dans les communautés de pêcheurs et dans les écoles publiques. Cette effervescence culturelle a stimulé le développement d'un contexte communautaire plus propice à un dialogue plus structuré entre la communauté et le gouvernement local dans la définition de politiques publiques dans les domaines de l'environnement et de la culture. À partir de cette

⁵⁶ Icapuí a fini par devenir un symbole de la scénopoésie et peut-être sa principale vitrine. En 2018, la ville a reçu la « 1^{ère} Rencontre de Scénopoètes (voir section 3.6). La « Maison du Poète », inaugurée en 2021 à Icapuí par Ray Lima, sert de siège à la collection de documents, livres, photographies et autres documents concernant l'histoire des 30 ans de la scénopoésie.

interlocution, la répartition des ressources publiques de la mairie à la culture a commencé à se faire de manière participative, à travers des spectacles-débats, où la population décidait des priorités d'investissement, ce qui peut être considéré comme l'embryon du budget participatif (Dantas J., 2015, p. 83-84). Autre exemple est le rôle moteur joué par la troupe de théâtre « Flor do Sol », formée par des enfants, dans l'ouverture d'un dialogue avec les pêcheurs du village, en vue de les sensibiliser à une pratique durable.

La principale source de revenus à Icapuí est la pêche de la langouste. À une époque où la langouste était très valorisée, afin de profiter davantage, les pêcheurs au lieu d'utiliser des casiers traditionnels ont commencé à utiliser le compresseur, qui est une pratique prédatrice qui capture les alevins, ce qui a entraîné une pénurie de langouste. Le « Flor do Sol » a abordé le problème dans la communauté à travers un spectacle qu'ils ont produit, qui a généré une « guerre » à Redonda [référence au débat intense généré par l'action culturelle sur la plage où vivaient les pêcheurs] car elle a reproduit la situation à laquelle la communauté était confrontée, donnant l'occasion de problématiser la situation avec la communauté des pêcheurs. La conscience de ne pas utiliser le compresseur a été éveillée et les pêcheurs eux-mêmes ont commencé à exercer volontairement un travail de contrôle entre eux (entretien avec Josy Dantas).

3.3. CARACTÉRISTIQUES, STRUCTURE ET PRINCIPES

La scénopoésie peut être vue comme l'expression et l'annonce d'un certain monde, d'une certaine manière de voir, d'observer, de coexister; d'organiser la vie, de se relier, de produire des cultures qui convergent vers une société sans frontières, composée de petites communautés autonomes et libres qui interagissent avec leurs connaissances, leurs expériences et font bouger beaucoup d'énergie créative, pleines d'attitudes solidaires et de soins mutuels (Lima in Dantas, J., 2015, p. 182).

L'exercice du langage scénopoétique, selon Lima, est une recherche de dialogue non seulement entre différents langages artistiques, mais aussi entre personnes, en favorisant l'échange d'idées et de visions du monde, dans une perspective « écologique et humanisante », où toute connaissance est valorisée (Lima, 2012, p. 25). Ainsi, la scénopoésie ne se limite pas à un exercice esthétique d'expérimentation d'un langage artistique, mais elle vise également à mobiliser des capacités de réflexion, de critique et d'expression. Dans ce projet, la notion de principe du commun est fondamentale, car ces capacités sont mobilisées à travers un travail qui se réalise sous forme collective, au sein d'une communauté, à travers une proposition artistique solidaire qui vise à stimuler la pratique de « penser ensemble ».

L'essence de l'acte scénopoétique ne serait pas de représenter ou de dire pour l'autre, mais de provoquer le sentiment et la parole de l'autre pour soi et pour le monde, ce qui déclenche un acte d'autoréflexion - liberté - expression (Lima, 2012, p. 28).

Alors que le théâtre se caractérise par un espace scénique bien défini, qu'il s'agisse des scènes à l'italienne dans des bâtiments théâtraux, des arènes dans des espaces ouverts ou fermés, ou du cercle délimité par le public dans les spectacles dans la rue, l'acte scénopoétique est caractérisé par son déroulement dans des lieux et contextes les plus variés, tels que « bars, salons, théâtres, rues, places, églises, auditoriums, hôtels, palais, restaurants, centres commerciaux, centres de congrès, universités, cinémas, arbres, etc. » (Lima, 2012, p. 30). Ainsi, la scénopoésie possède la

capacité de s'adapter à de multiples contextes dans l'espace public. Cette caractéristique de plasticité couplée à la vocation de stimuler « la dialogicité » (Lima, 2012, p. 37) et la réflexion collective a conduit la scénopoésie à être adoptée dans les rencontres et les événements institutionnels de différentes sphères gouvernementales, comme méthodologie pour guider la réflexion et le débat sur l'élaboration des politiques publiques.

En effet, le concept de *dialogicité* développé par Paulo Freire, comme caractéristique de ce qui est dialogique, est un élément fondamental de la pratique scénopoétique. Selon l'auteur, le processus d'humanisation⁵⁷ passe nécessairement par la recherche de la désaliénation, à travers des « actions culturelles pour la liberté »⁵⁸. Ces actions supposent, selon Freire, la réalisation d'un dialogue critique, qui devrait avoir comme point de départ « les conditions historiques et le niveau de perception de la réalité des acteurs » (Freire, 1981, p. 56). Le contenu de l'action dialogique et problématisante ne peut pas être prédéterminé ou imposé, comme cela se produirait dans une « éducation bancaire »⁵⁹ ; il doit être défini à partir de l'investigation de ce que Freire appelle « l'univers thématique » d'une communauté ou l'ensemble de ses « thèmes générateurs » (Freire, 1981, p. 102), qui sera le point de départ de la problématisation. « Problématiser, ce n'est pas 'sloganiser', c'est exercer une analyse critique de la réalité du problème » (Freire, 1981, p. 198), afin de reconnaître à quel point et comment il fait partie d'une situation oppressante, afin qu'il soit possible de la surmonter.

Dans la définition de démocratie de Paulo Freire, l'aspect le plus souligné par l'auteur est l'ouverture au réexamen et à la reconsidération des faits et des situations, de sorte que l'on puisse être dans un état constant de délibération sur les faits sociaux. C'est pour cela que la démocratie se caractériserait par sa « transivité »⁶⁰, par son état permanent d'adaptation à la réalité

⁵⁷ Selon Freire l'humanisation est une vocation refusée à la personne par l'injustice, l'exploitation et la violence des oppresseurs; et qui est affirmée dans le désir de liberté, de justice, de lutte des opprimés (Freire, 1981, p. 30).

⁵⁸ L'« action culturelle pour la liberté » est structurée selon les principes d'une éducation libératrice, qui présuppose le « dépassement de la contradiction éducateur-élève, de telle manière que les éducateurs et les élèves se forment simultanément, de sorte qu'une relation dialogique puisse s'établir » (Freire, 1981, p. 67).

⁵⁹ Dans « l'éducation bancaire », le seul champ d'action offert aux étudiants est de recevoir des dépôts de contenus préalablement établis, sans leur participation, et de les archiver (Freire, 1981, p. 66).

⁶⁰ La démocratie (...) est un mode de vie qui se caractérise avant tout par une forte dose de transivité de la conscience dans le comportement de l'homme. Transivité qui ne naît et ne se développe que sous certaines

changeante, à partir du constant examen et réexamen de la réalité, dans un processus pérenne d'accords et de renégociations entre les citoyens. Dans ce contexte, Freire définit le « cercle culturel », où se déroule « l'action culturelle pour la liberté » comme

le lieu d'expériences démocratiques, de formes de pensées, d'expériences, de langues et de vie, ce qui permet d'établir les conditions effectives de la démocratie, fondées sur le respect des différences et sur l'encouragement à la participation à une dynamique qui lance le sujet dans le débat, en se focalisant sur des problèmes communs (Dantas V., 2009, p. 40).

Selon la conception de Lima de la scénopoésie, elle est très proche de l'action culturelle proposée par Freire, puisqu'elle

cherche à toucher l'être, à jouer avec les sens humains à partir de son langage puissant et diversifié pour favoriser la rencontre des personnes avec elles-mêmes dans la perspective de construire des environnements et des pratiques dialogiques, associatifs et solidaires. L'acte scénopoétique unit, accueille, agrège et libère aussi (Lima, 2012, p. 38).

Un élément frappant de la scénopoésie est l'ouverture à l'improvisation. Autant l'acte scénopoétique peut suivre un script préalablement déterminé, les événements ne sont pas liés à une séquence définie d'actions et de discours, comme cela c'est le cas dans une pièce de théâtre. Le scénario peut prédire des chansons qui seront chantées, des poèmes qui seront performés, des moments de danse collective et des thèmes générateurs qui seront proposés, à partir d'une mise en scène ou d'un discours, pour qu'ils puissent être problématisés collectivement. Mais en plus de ces moments prédits, qui peuvent ou non se produire selon les déroulements, les participants sont

conditions dans lesquelles l'homme est lancé dans le débat, à l'examen de ses problèmes communs (Freire, 1981, p. 80).

encouragés à contribuer à l'action scénopoétique, à travers des chants, des discours, des actions qui n'étaient pas prévues et qui apparaissent de manière improvisée.

L'écriture scénopoétique présente donc une structure ouverte, en constante construction et transformation, basée sur les événements qui se sont déroulés dans la pratique et la contribution des participants. Cette ouverture permet l'émergence de nouveaux thèmes générateurs au cours de l'acte scénopoétique, valorisés et accueillis par les scénopoètes les plus expérimentés, comme matière à travailler collectivement. Ainsi, conçu sur la base de l'ouverture et de l'improvisation, le scénario scénopoétique peut suivre une structure de base que Lima décrit comme formée de quatre étapes appelées annonces, déroulements, affrontements et rassemblements. « Le script scénopoétique est l'indication d'un chemin, pas la détermination de chaque étape à franchir » (Lima, 2012, p. 46).

La première étape, appelée « annonces », vise à introduire l'acte scénopoétique, servant de « moment d'ouverture et de célébration ». C'est un moment pour « échauffer » et « impliquer » le public, à travers des chants et des danses. La phase suivante, « déroulements », est marquée par une séquence d'interventions et de discours des scénopoètes, qui déterminent le rythme de l'acte scénopoétique, « produisant un chaos rythmique propice de formes et d'images non rigides, sous une imprévisibilité interdépendante et participante » (Lima, 2012, p. 40). C'est le moment où se cherche une interaction entre les participants, à travers la provocation des scénopoètes, qui utilisent leurs répertoires, afin d'instaurer un climat d'interactivité. Le troisième moment a été appelé par Lima « affrontements », en référence aux tensions et conflits qui apparaissent dans l'acte scénopoétique et pas dans le sens d'une intrigue, avec des personnages qui dialoguent. Il n'existe pas de dramaturgie au sens théâtral et à la place des personnages, il y a différents « sujets lyriques » qui se matérialisent par l'enchaînement de différents poèmes, chansons et discours. Cette couture artistique sensibilise les participants, qui s'ouvrent à problématiser les questions posées.

L'importance du théâtre dans la scénopoésie réside dans son drame, dans les éléments dramatiques qu'il prête et non dans la structure des éléments narratifs et formels du drame. Tout comme nous ne voulions pas raconter une histoire, nous avons également éliminé la possibilité de narration et la conception et la construction de

personnages. Le langage de la scénopoésie est imprégné d'éléments non dramatiques et dramatiques (typiques du théâtre), mais sans rapport avec un souci de l'histoire, du rythme, des personnages et du dialogue qui caractérisent et façonnent le théâtre (Lima, 2012, p. 40-41).

De cette manière, le scénopoète ne serait pas un acteur qui interprète des poèmes, mais un agent qui expérimente et mène « la trajectoire irrégulière des sujets lyriques qui, à partir des langages disponibles dans leurs différentes formes d'expression, cherchent à recréer et à reconstruire une synthèse scénopoétique » (Lima, 2012, p. 42). La dernière étape de l'acte scénopoétique est appelé « rassemblements », moment de clôture, visant à réfléchir sur les contenus qui ont émergé et qui ont été problématisés à partir d'une approche critique et dialogique.

Dans son mémoire de maîtrise, Dantas J. (2015) a identifié sept principes fondamentaux de la scénopoésie : dialogue, démocratisation, diversité, *inconclusion*, créativité, affectivité et liberté. Ensuite, nous traiterons brièvement de chacun d'eux, car ils révèlent le fort contenu démocratique qui sous-tend la pratique scénopoétique, selon le discours articulé par cette scénopoète : « ces principes dénotent un sens politique de la scénopoésie » (Dantas J., 2015, p. 88).

Le principe du dialogue est matriciel, tous les autres s'y rattachant. Il renvoie à la fois au dialogue entre différentes langages et savoirs, ainsi qu'à la *dialogicité*, au sens travaillé par Paulo Freire, c'est-à-dire comme recherche d'une communication horizontale entre sujets, « non hiérarchique, médiatisée par la solidarité et le respect pour les savoirs de l'autre » (Dantas J., 2015, p. 89). En ce sens, la scénopoésie cherche à établir des canaux de communication plus participatifs et inclusifs, dans lesquels ses participants jouent un rôle actif dans la désaliénation et le développement d'une perception critique. « Exister humainement c'est prononcer le monde, le modifier. Le monde prononcé à son tour devient problématisé par les sujets qui le prononcent, exigeant d'eux une nouvelle prononciation » (Freire, 1981, p. 92).

Le principe de la démocratisation implique « de la démocratisation des processus de communication à la rupture des schémas hiérarchiques des relations, en passant par la décentralisation de savoirs ». En ce sens, une contribution de la scénopoésie serait de « comprendre que la lutte pour la démocratie peut devenir un mode de vie, un exercice

quotidien guidé par l'établissement de relations fondées sur la participation et le respect des singularités de chacun » (Dantas J., 2015, p. 90). Le principe de la diversité se manifeste à travers le dialogue inclusif, « articulateur de savoirs, d'expériences et de langages artistiques différents » (Dantas J., 2015, p. 89). Selon le principe de *l'inconclusion*, la scénopoésie est une œuvre ouverte et incomplète, car le dialogue démocratique entre les différents intervenants est une voie et non un point d'arrivée, de même, la démocratie, n'est pas non plus une œuvre achevée : elle est toujours en construction⁶¹. Le principe de la créativité reconnaît « le potentiel créateur de l'être humain à transformer le monde » et, en ce sens, la scénopoésie « agit dans la perspective de démystifier l'acte créateur comme un privilège » de certains éclairés au talent inné. Selon le principe de l'affectivité, « il ne suffit pas de développer une action créatrice critique, si elle n'est pas guidée par des relations d'affection, d'acceptation, de partage de connaissances, d'amour »⁶². Enfin, le principe de la liberté guide la scénopoésie, puisque cette pratique vise à rechercher « l'autonomisation des communautés et le renforcement de la lutte pour la transformation sociale » (Dantas J., 2015, p. 93).

Ainsi, les sept principes directeurs nous aident à percevoir comment la scénopoésie est ancrée dans un projet de démocratisation de la société. On perçoit dans le discours des scénopoètes comment ce langage artistique est compris comme une méthodologie qui anime le principe du commun, en stimulant les interactions sociales et, par conséquent, le renforcement des liens communautaires; en même temps, nous avons identifié la perception selon laquelle la scénopoésie contribue à la construction d'une sphère publique plus horizontale et démocratique à travers l'utilisation de l'art; et aussi la scénopoésie permettra la mise en place de canaux d'expression et de transmission des revendications et des désirs, comme cela est typique des mécanismes de la démocratie participative.

⁶¹ Cette condition est cohérente avec la scénopoésie car elle ne se constitue pas comme une œuvre artistique définitive, attachée à un format unique, tenant toujours compte de l'imprévisibilité des acteurs qui agissent et interagissent dans des contextes spécifiques, remettant en cause les répertoires de chacun pour donner un sens à un tout. Ici, il est également possible d'ajouter sa condition momentanée, instantanée, puisque chaque acte est unique, irréductible (Dantas J., 2015, p. 91).

⁶² Selon Paulo Freire, « il n'y a pas de dialogue sans amour profond pour le monde et pour les personnes. Il n'est pas possible de prononcer le monde, acte de création et de recréation, s'il n'est pas basé sur l'amour. Étant le fondement du dialogue, l'amour est aussi dialogue. C'est donc essentiellement une tâche des sujets et il ne se passe pas dans le rapport de domination » (Freire, 1981, p. 93-94).

3.4. « CIRANDAS DA VIDA » ET LA PROMOTION DE LA SANTÉ

L'acte scénopoétique permet une action interactive où acteurs, auteurs et public construisent ensemble des atouts d'action-interaction autorégulés pour « historiciser » et « criticiser » des discussions thématiques, apportant des dialogues denses et prometteurs entre savoirs artistiques, scientifiques et populaires (Dantas V., cité dans Lima, 2012, p. 52).

« Cirandas da Vida⁶³ » est une politique de santé publique adoptée en 2005 à Fortaleza, la capitale de l'état du Ceará, menée par la médecin et militante pour la santé publique Vera Dantas⁶⁴, dans le but de créer les conditions pour l'inclusion d'une perspective populaire dans la gestion publique, à travers le dialogue et l'art. Contrairement à la plupart des expériences d'art et de santé, où l'art joue un rôle purement instrumental, chez « Cirandas da Vida », l'art n'est pas seulement utilisé comme un véhicule, mais comme une dimension qui renforce la *dialogicité* permettant la réflexion sur les actions de santé publique. Selon Dantas, Paulo Freire est la référence de base de « Cirandas da Vida », dans le sens de chercher à surmonter les « situations limites » dans le domaine de la santé, pour atteindre le « inédit viable ». La situation extrême représentée par la pauvreté dans laquelle vit la majorité de la population non assistée dans les périphéries de Fortaleza « conduit à un regard sur la médecine au-delà d'une approche technique, normative, et biologiste » (Dantas V., 2009, p. 18).

⁶³ En traduction libre: "ronde de la vie". "Ciranda" est une danse circulaire originaire du Nordeste brésilien, principalement dans les régions balnéaires. Surgie des espaces populaires, en tant que manifestation communautaire, la ronde de la « ciranda » est formée par l'entrelacement des mains des « cirandeiros » (participants de la « ciranda »), qui forment un cercle et commencent à tourner, avec différentes manières d'évoluer, à partir du rythme cadencé de la percussion et en référence aux ondulations des vagues de la mer.

⁶⁴ Voir section 3.2, concernant le contexte où la scénopoésie est apparue.



Figure 3. 4 – Vera Dantas en action (2013). Image libre de droits. Collection de l'Université Populaire d'Arts et des Sciences (UPAC).

Le travail à « Cirandas da Vida » est le résultat du parcours professionnel de Vera Dantas, dédié au développement d'une pratique médicale plus démocratique et plus populaire, à travers son actuation sur le territoire. Depuis l'obtention de son diplôme, Vera Dantas a travaillé comme médecin communautaire dans différents villages et villes, toujours à la recherche de connaissances sur la région Nordeste, en particulier le « sertão », et la réalité de ses habitants, sa culture et les aspects de la médecine locale et populaire.

Quand j'ai obtenu mon diplôme, je suis allée travailler à l'intérieur du RN. Je ne me voyais pas travaillant enfermée dans un cabinet médical privé. Je suis une paysanne, j'ai passé mon enfance à la campagne à aider mes parents. J'ai commencé à faire du théâtre, touchée par une situation que j'avais vécue, la mort de 25 enfants en un seul mois à Lagoa Nova, une petite ville d'un peu plus de 5 000 habitants où je suis allée travailler. J'ai fait connaissance avec le mouvement du théâtre de rue et rencontré Junio Santos, qui faisait partie de « Alegria Alegria », le premier groupe à faire du théâtre de rue au RN et qui a été notre grande école. J'ai été invitée à découvrir l'expérience de gestion participative de Janduis et j'ai rencontré Ray Lima, qui développait une gestion innovante de l'éducation, avec un projet de théâtre avec des

enfants. À l'époque, nous montions un spectacle sous la direction de Junio, à Currais Novos, auquel j'ai invité Ray Lima. C'est alors que les deux se sont rencontrés pour la première fois. Puis nous avons travaillé à Janduís, et la collaboration a commencé, qui a fini par se dérouler à l'« Escambo » (entretien avec Vera Dantas).

Vera Dantas, en tant que médecin populaire qui cherchait à contribuer au développement d'une approche participative envers les communautés avec lesquelles elle travaillait, voyait dans le théâtre de rue et en particulier dans la scénopoésie une possibilité artistique qui, en raison de ses caractéristiques démocratiques, pouvait rassembler et donner la parole à des personnes marginalisés et socialement exclus.

La présence de troupes de théâtre de rue, avec leur diversité de langage et la singularité de permettre au public d'intervenir dans les spectacles, nous ont aidés à composer une esthétique ancrée. (...) L'utilisation de la ronde en tant qu'espace scénique, avec des scripts développés à partir de l'improvisation, a permis la participation de ceux qui ne maîtrisaient pas les codes de la lecture et écrite, aspect fondamental de cette recherche d'expressivité populaire. Dans des contextes de groupe, impliquant enfants, adolescents et adultes, des possibilités ont été révélées: improvisation avec le support des jeux, création musicale aux rythmes différents et production collective de scénarios, costumes et accessoires réaffirmant le caractère collectif du théâtre, contribuant au processus de représentation et de signification des thèmes (Dantas V., 2009, p. 20-21).

Ensuite, Vera Dantas s'établit à Icapuí (CE), agissant en tant que médecin de famille et s'impliquant, avec d'autres professionnels de la santé, dans le projet populaire de gestion de la santé appelé « Corpo Meu Minha Morada ». Dans la même période, l'Articulation nationale des mouvements et pratiques d'éducation populaire en santé (ANEPS)⁶⁵ a été créée, « basée sur l'interaction de personnes issues de mouvements populaires, d'universités et de services de santé, dans le but d'articuler et de soutenir les mouvements et pratiques populaires d'éducation à la

⁶⁵ En juin 2003, l'Articulation nationale des Mouvements et Pratiques d'Éducation populaire en Santé (ANEPS) a été créée. L'ANEPS se consacre à la réflexion sur l'élaboration de politiques de santé publique orientées par le respect des spécificités locales, la diversité culturelle, l'organisation populaire et la nécessité de construire un système de santé publique avec une participation populaire effective.

santé » (Dantas V., 2009, p. 28). Sur la base des articulations fournies par l'ANEPS, le projet « Cirandas da Vida » est développé dans le cadre du Département de la Santé de Fortaleza.

À l'occasion d'une gestion populaire et participative dans la ville de Fortaleza⁶⁶, et sur la base de notre expérience en éducation populaire, de l'ANEPS, où l'art était un élément fondateur des processus d'articulation populaire, nous avons proposé un projet d'éducation populaire à la santé, où l'on pouvait écouter les communautés, où l'on pouvait constituer un processus dans la perspective de produire un dialogue entre le service de santé et la communauté d'une manière différente, où nous allions dans la communauté pour écouter. Six communautés, qui avaient déjà organisé des mouvements communautaires, ont été choisies pour participer au projet. L'art commence à apparaître de manière puissante chez les jeunes qui commencent à entrevoir un projet d'avenir basé sur le hip-hop, le théâtre, la danse et la musique, et un processus de formation artistique commence, à travers le partage des connaissances. Nous n'avons pas de méthodologie définie, nous l'avons construite avec des gens dans les milieux culturels (entretien avec Vera Dantas).

« Cirandas da Vida » propose une approche complexe et intégrale, qui ne repose pas seulement sur l'avancée scientifique et technologique de plus en plus sophistiquée, mais par « des changements qualitatifs dans le processus de travail de santé, à partir d'une expérience éducative dont les protagonistes sont les gestionnaires et les agents de santé, les établissements d'enseignement et les différentes représentations des mouvements sociaux et populaires » (Dantas V., 2009, p. 71). En ce sens, il s'agit d'une stratégie de démocratisation de la gestion publique, à travers l'adoption de pratiques inhérentes à la démocratie participative, dans la perspective de stimuler l'engagement populaire. Mais la portée de « Cirandas da Vida » « va au-delà du légalisme des conseils populaires et des conseils de santé locaux, régionaux et municipaux » (Dantas V., 2009, p. 78), instruments caractéristiques de la démocratie participative, puisque cette politique publique, en plus de fournir un espace de participation populaire à l'administration publique, il se concentre sur différents aspects de la vie de ses participants, tels que développer le sens de la communauté, la vision critique, les compétences artistiques et l'expressivité, de manière intégrale.

⁶⁶ Référence à l'administration de la maire Luiziane Lins, qui a gouverné la capitale de l'état du Ceará pendant deux mandats, 2005-2008 et 2009-2012.

Prenant comme point de départ la possibilité d'esquisser des voies de reconstruction collective de la mémoire sociale des communautés périphériques de Fortaleza, exprimées dans leurs récits de lutte et de résistance, les acteurs et actrices sociaux impliqués dans les cercles de « Cirandas da Vida » signalent des situations limites et potentialités, constituant des possibilités de transformation de la vie du lieu (Dantas V., 2009, p. 29).

Le travail de « Cirandas da Vida » a été enrichi avec l'approche et la forme d'existence de la scénopoésie, laquelle, avec sa vocation dialogique, a facilité la médiation entre ces différents acteurs.

Au cours du travail, nous avons compris l'importance de la scénopoésie, notamment des scripts scénopoétiques : nous avons préparé un texte scénarisé, entrecoupé de chansons, comme une provocation, pour ouvrir le débat, lors de l'activité. Si on travaille avec des langages artistiques séparément, ils ont un ensemble de règles qui les définissent et les limitent, ce qui n'arrive pas avec la scénopoésie, où nous avons plusieurs langages, qui ne se chevauchent pas. J'aime recourir au concept de polyphonie de Mikhaïl Bakhtine pour comprendre la scénopoésie, où des voix dissonantes peuvent s'harmoniser. Quand une voix étouffe l'autre, il n'y a pas de dialogue, il y a un monologue et il y a oppression. Lors de nos réunions, nous avons commencé à recourir à la scénopoésie comme moyen d'établir un large dialogue. Un autre développement qui a eu lieu à cette époque était la notion que l'art est également soin. À « Cirandas », nous avons assisté au début de ces expériences de dialogue entre le soin et les différents langages artistiques, qui ont généré un puissant mouvement d'articulation entre art et santé (entretien avec Vera Dantas).

La scénopoésie « a été une sorte de marque » dans les interventions de « Cirandas da Vida ».

En ce sens, l'exercice du langage scénopoétique semble se révéler à la fois comme une forme singulière de production artistique où dialoguent différents langages et aussi comme une stratégie éducative à partir de laquelle il est possible de réfléchir et de problématiser la réalité, en utilisant d'innombrables possibilités de création et d'expression. (...) Le fait d'amener l'art dans un espace où, en général, il n'est vu que

comme un ornement, un moment ludique pour calmer les tensions ou donner le sens de la fête, voire un instrument d'un message préconçu, notamment en ce qui concerne les griefs en santé, en la mettant dans un lieu de problématisation, de production de connaissances et de technologies, c'était quelque chose d'innovant, de complexe et certainement imprégné de conflits et de résistances. (Dantas V., 2009, p. 216-217).

Dans le contexte de « Cirandas da Vida », les interventions scénopoétiques ont permis d'ouvrir un dialogue entre le gouvernement et le pouvoir populaire afin de fournir une réflexion plus globale qui servirait de base aux stratégies à adopter dans le cadre de la politique de santé publique à Fortaleza. L'ouverture de ce dialogue s'est faite par un changement de logique de service public, basé sur la recherche du service par la population, par exemple lorsqu'une personne a besoin de soins médicaux et recherche un hôpital. Dans le cas de « Cirandas da Vida », les professionnels de la santé publique commencent à travailler activement dans les territoires périphériques afin de mieux comprendre les besoins de leurs populations et, ainsi, de développer des stratégies de soins plus efficaces. En ce sens, l'adoption de la scénopoésie comme stratégie de médiation a permis un dialogue plus fluide, en plus de contribuer à la mobilisation des communautés desservies, par le travail de réflexion collective et de problématisation des enjeux de chaque collectif.

L'expérience de « Cirandas da Vida » avec la scénopoésie a été présentée au niveau national lors du Premier Salon National du Management stratégique et participatif (1^{er} FENAGEP, dans son acronyme en portugais), une initiative du Ministère de la Santé avec le Comité National d'Éducation Populaire à la Santé (CNEPS). L'événement, qui s'est tenu à Brasilia entre le 30 juin et le 4 juillet 2010, a été conçu comme une rencontre nationale des gestionnaires et des mouvements sociaux impliqués dans la gestion participative. En plus des diverses conférences et réunions programmées, un stand Paulo Freire d'éducation populaire à la santé a été programmé en tant qu'un espace de rencontre et de manifestations artistiques visant l'échange d'expériences entre les mouvements sociaux.

Des groupes de différents États brésiliens qui travaillaient alors avec l'éducation populaire pour la promotion de la santé à travers des pratiques artistiques ont été sélectionnés afin de partager leurs expériences et de débattre de sujets pertinents pour garantir le droit à la santé et le développement

participatif du Système Unique de Santé (SUS)⁶⁷. Selon la pédagogie de Freire, les groupes invités animaient les débats, proposant des « thèmes générateurs », basés sur les diverses expériences promues à travers le Brésil. Entre autres événements, deux projets étaient programmés : « Scénopoésie dans les espaces de la vie – le SUS est fait de rêves et de combats », activité avec Ray Lima et Vera Dantas, qui ont présenté un acte scénopoétique pour raconter l'expérience du projet « Cirandas da Vida » ; et, le lendemain, « La Terre n'est pas le centre de l'Univers », théâtre populaire du Centre de Culture, Science et Santé (CCSS), fondé l'année précédente et coordonné depuis par Vitor Pordeus, au sein de la structure du Département municipal de la Santé de la ville de Rio de Janeiro. Cette deuxième activité était un projet de théâtre carnavalesque, conçu par Pordeus en collaboration avec des agents culturels de santé, employés du CCSS alors en formation.

Sur la base du texte de Bertolt Brecht « La vie de Galilée », et en utilisant la carnavalisation proposée par le théâtre de rue d'Amir Haddad, l'expérience de Rio de Janeiro visait à soulever le thème générateur de l'importance de la science et des preuves scientifiques dans les décisions politiques, un débat qui deviendrait de plus en plus pertinent dans les années suivantes. La rencontre des deux groupes sous la tente Paulo Freire, en plus de sceller un partenariat qui s'étendra jusqu'à nos jours, servira également à la diffusion et à la vulgarisation de la scénopoésie qui deviendra un élément fondamental du projet « Hotel da Loucura », discuté dans la section suivante (entretien avec Vitor Pordeus).

La performance de « Galilée » a été l'une des plus fortes que je n'aie jamais vues. Les autres acteurs de l'éducation populaire ont « envahi » le spectacle et l'ont reconfiguré. Ce jour-là, j'ai vu à quel point le spectacle était ouvert et scénopoétique, même si nous n'avions pas encore parlé de scénopoésie, peut-être parce que Vitor a bu au théâtre d'Amir Haddad, qui fait un théâtre libre. Ensuite, le groupe de « cirandeiros » s'est rendu à Rio [de Janeiro] et nous avons pu nous réunir pendant une semaine

⁶⁷ En 1988, à l'occasion de la promulgation de la Constitution de la République fédérative du Brésil, le Système Unique de Santé (SUS) a été institué, offrant à tous les citoyens brésiliens un accès complet, universel et gratuit aux services de santé. Considéré comme l'un des systèmes de santé publique les plus vastes au monde, le SUS profite à environ 180 millions de brésiliens. Les défis, cependant, sont nombreux, comme par exemple, la gestion du système parfois inefficace et le sous-financement de la santé.

entière où nous nous sommes retrouvés pour discuter de ce que chacun faisait et voir ce que nous pouvions apprendre les uns des autres (entretien avec Vera Dantas).

3.5. « HOTEL DA LOUCURA » ET LA PROMOTION DE LA SANTÉ MENTALE

La scénopoésie pour être si ouverte, commence à avoir des interprétations différentes. À l'«Hotel da Loucura», pour moi c'est peut-être le résultat scientifique le plus important que nous ayons jamais eu car là nous avons vu la transformation des gens en êtres humains chaque jour (entretien avec Junio Santos).



Figure 3. 5 – Vitor Pordeus en action (2014). Image libre de droits. Collection de l'Université Populaire d'Arts et des Sciences (UPAC).

Dans cette section, nous présenterons une autre politique publique à caractère populaire et participatif, qui a bénéficié de l'utilisation de la scénopoésie pour atteindre ses objectifs de démocratisation. L'émergence de l'« Hotel da Loucura » à l'Institut municipal Nise da Silveira (Hospice du Engenho de Dentro) est liée à la trajectoire de son créateur, le psychiatre et acteur

Vitor Pordeus⁶⁸. En 2009, Pordeus a été invité à travailler au Département municipal de la santé de Rio de Janeiro, où il a été chargé de créer et de coordonner le Centre de Culture, Science et Santé (CCSS). L'idée était de concentrer les politiques publiques qui cherchaient à développer une approche culturelle et participative de la question de la santé, en ligne avec les principes du SUS, de la même manière que le projet « Cirandas da Vida » à Fortaleza, comme nous l'avons vu dans la section précédente. Lors du démarrage des travaux, Pordeus a cherché à réaliser une cartographie des initiatives culturelles communautaires de la ville qui pourrait intégrer un réseau dédié à la diffusion des connaissances visant à promouvoir la santé de la population. C'est alors qu'il a visité l'hospice du Engenho de Dentro et a découvert le travail paradigmatique de la psychiatre Nise da Silveira⁶⁹.

Nise da Silveira a promu des changements importants dans le traitement des personnes atteintes de maladies mentales graves, grâce à son travail à l'Hospice du Engenho de Dentro. Dans les années 1940, Silveira a refusé d'appliquer les méthodes de traitement alors en vigueur comme l'électrochoc et a été affecté, comme une sorte de punition, à travailler dans le département alors peu prestigieux d'ergothérapie de l'Institut. Dans cette situation, elle a commencé à encourager ses patients, pour la plupart d'origine pauvre, nombre d'entre eux abandonnés par leur famille, à s'exprimer à travers des œuvres artistiques, telles que la peinture, la sculpture, la musique, le théâtre, entre autres. Silveira a développé une pratique clinique basée sur les principes de la psychologie analytique de Carl G. Jung, avec qui elle a étudié pendant deux ans en Suisse, et a appliqué cette approche aux manifestations artistiques spontanées de patients atteints de psychose chronique. En 1946, elle a créé le Musée des Images de l'Inconscient, dans l'Hospice du Engenho de Dentro⁷⁰, qui conserve aujourd'hui une collection croissante d'environ 360 000 œuvres de

⁶⁸ Né à Rio de Janeiro, en 1980, Vitor Pordeus est diplômé en médecine de l'Universidade Federal Fluminense (UFF), avec une spécialisation en immunologie, à l'Université de Tel Aviv et à l'Institut des sciences Weizmann, en Israël. Diplômée en théâtre à l'école de « Tá na Rua », du directeur Amir Haddad, Pordeus élabore et met en œuvre une politique publique de santé mentale appelée « Hotel da Loucura », qui propose la pratique du théâtre aux patients en santé mentale, pendant la période où il a travaillé dans le Département municipal de la santé de Rio de Janeiro, entre 2009 et 2016.

⁶⁹ La psychiatre Nise da Silveira (1905-1999), née à Maceió (état d'Alagoas), s'est fait connaître pour l'évolution des paradigmes de la psychiatrie brésilienne, tels que la reconnaissance politique de l'agentivité du patient et le respect des fonctions curatives du travail avec l'art (Pordeus, 2018, p. 38).

⁷⁰ Le quartier Engenho de Dentro se trouve dans la banlieue de Rio de Janeiro et est densément peuplé. Il est composé d'une classe moyenne, mais aussi de résidents pauvres vivant dans des bidonvilles, exemple typique d'espace public chaotique des banlieues de Rio de Janeiro (Pordeus, 2018, p. 42).

patients du plus ancien hôpital psychiatrique brésilien (Pordeus, 2018, p. 38). Selon Pordeus, la méthode développée par Silveira permettrait « de découvrir des images, des mythes et des récits qui sont des contenus de l'inconscient collectif, accessibles à travers des relations créatives et affectueuses » (Magaldi, 2018, p. 119).

Le travail de Nise da Silveira, dont le pilier central était un traitement médiatisé par l'expression artistique des patients, stimulés par une interaction orientée par ce qu'elle appelait « l'affection catalysante », deviendra une référence fondamentale du CCSS et de son projet principal, l'« Hotel da Loucura », qui aura pour siège le même Hospice du Engenho de Dentro où Silveira avait travaillé des décennies auparavant. Dans un premier temps, le CCSS s'est consacré à la formation des agents culturels de santé, afin que les agents de santé publique de la ville, en particulier ceux qui travaillaient sur le territoire au contact de la population, puissent compter sur un répertoire de pratiques artistiques et culturelles qui permettraient d'améliorer la communication avec le citoyen. Cette formation se déroulait à travers l'itinérance dans les communautés et les centres d'excellence culturelle de la ville de Rio de Janeiro⁷¹. Les institutions participant à ce réseau gagnent progressivement l'adhésion d'autres non seulement à Rio de Janeiro, mais dans tout le pays, dans un mouvement qui culmine avec le lancement, en 2010, de l'Université populaire d'art et des sciences (UPAC), dans le but de renforcer l'échange de méthodes (manières de faire) à l'intersection de la santé, de la culture et de l'art. Le siège de l'UPAC est désormais l'Hospice du Engenho de Dentro, également connu sous le nom d'Institute Nise da Silveira.

En 2011, à l'occasion du 1er Congrès de l'UPAC, qui a réuni plus de 600 participants de tout le Brésil, la troupe de théâtre⁷² animée par Pordeus et basée à l'Institut Nise da Silveira est lancée sous le nom de Teatro de Dyonises.

⁷¹ Musée des Images de l'Inconscient, Collection de plantes médicinales du Jardin botanique, Planétarium de la Gávea, Institut Nise da Silveira, Centre culturel Calouste Gulbenkian, École populaire de Santé Iemanjá, Horto de Campo Grande, CCUH História que eu canto, et les communautés d'Urubu, Alemão, Sepetiba, Vila Aliança et Cruzada São Sebastião, entre autres.

⁷² Une troupe de théâtre formée par les agents culturels de santé formés par le CCSS et par des artistes professionnels invités par Pordeus était déjà en opération, participant au projet « Célébration de la santé et de la citoyenneté » du Département de la Santé de la ville de Rio de Janeiro. Ce projet consistait à faire des présentations en différentes places de la ville, dans une sorte de foire culturelle visant à stimuler la promotion de la

Nous avons commencé nos ateliers et nos représentations théâtrales en mars 2011 à l'Instituto de Saúde Mental Nise da Silveira, Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Nous sommes insérés dans l'histoire de cette tradition de guérison, d'art et de psychiatrie, cette lignée qui a fleuri dans le marais de l'hospice, l'histoire de la communauté Engenho de Dentro et cette population qui implique une situation sociale historique très complexe, typique du peuple brésilien historiquement opprimé (Pordeus, 2018, p. 89).

Le nom du groupe mêle le prénom de la psychiatre Nise da Silveira à Dionysos, le dieu grec des cycles de vie, des fêtes, du vin, de la folie et du théâtre. L'archétype de Dionysos, identifié par Silveira (2015, p. 270) comme un motif récurrent dans les œuvres artistiques de ses patients, était également associé au caractère du travail développé par le théâtre de « Dyonises »:

J'ai pu vérifier l'apparition des mêmes images d'un personnage dionysiaque, les fêtes, les danses, les motifs mimiques, les masques de la culture bachique, du grotesque, dans nos ateliers de théâtre, de toute la culture populaire qui a marqué le langage théâtral et la méthode de travail que nous développons systématiquement (Pordeus, 2018, p. 78).

Le 1er Congrès de l'UPAC a également marqué une rencontre importante dans la trajectoire de la scénopoésie. Les scénopoètes Ray Lima et Vera Dantas, que Pordeus avait rencontrés l'année précédente au 1^{er} FENAGEP⁷³, et aussi Junio Santos, ont participé à la réunion et ont rejoint l'UPAC. La participation de ce trio a inspiré les travaux du congrès, qui a fonctionné comme une succession de présentations artistiques et culturelles, à travers lesquelles les idées en discussion ont été successivement présentées, aboutissant à la fin du congrès à une synthèse, tout à fait dans le style de la scénopoésie.

santé, où des artistes locaux se présentaient, après une mobilisation préalable menée par des agents culturels de santé.

⁷³ Voir section précédente.

Le Congrès de l'UPAC a démontré que nous construisons des espaces de communication et de compréhension humaine capables de minimiser la situation actuelle de la diaspora, l'indifférence et la production de violence. D'une part, le différentiel était dû au rituel d'horizontalité que la réunion a produit, du fait qu'elle ne partait pas de discours prémédités, imprégnés de certitudes, comme cela est courant dans les programmes rigides de congrès et de séminaires. D'autre part, même s'il s'agissait d'un espace fermé, un théâtre avec une scène italienne qui sépare les acteurs du public créant un fossé entre ceux qui jouent et ceux qui regardent passivement le spectacle, cette logique a été brisée intentionnellement par la culture de la rupture avec le « statu quo », par ceux qui ont participé à cette soirée réflexive, art-scientifique, populaire et sensorielle (Lima, cité dans Mairie de la ville de Rio de Janeiro, 2011, p. 34).

Depuis lors, le groupe « Teatro de Dyonises » a assumé le langage scénopoétique comme structure de guidage et d'organisation de son travail. La méthodologie scénopoétique s'est révélée parfaitement adaptée au type de travail réalisé par le « Teatro de Dyonises », afin de favoriser le dialogue entre les différentes manifestations artistiques, avec la valorisation des savoirs et des cultures locales, en vue d'aboutir à une réflexion collective. L'année suivante, le IIe Congrès de l'UPAC a eu lieu à l'Hospice du Engenho de Dentro / Institut Nise da Silveira. À cette occasion, après le congrès, une partie des participants est restée sur place, pour une occupation civique culturelle, inspirée des divers mouvements d'occupation qui se produisaient alors au Brésil et dans le monde. « Ocupa Nise », nom sous lequel cette occupation est devenue connue, se voulait à la fois une dénonciation de la situation précaire des services publics de santé mentale et un modèle innovant de soins pour les patients, à travers une approche intégrale de la santé et de la culture, ouverte à la participation populaire. L'occupation était autogérée et est devenue un espace de formation dans divers domaines de connaissances et d'échange d'expériences. La permanence de l'occupation à l'Hospice du Engenho de Dentro est devenue l'« Hotel da Loucura » (Hôtel de la Folie), recevant artistes, éducateurs et scientifiques de plusieurs États brésiliens et d'autres pays, dans une atmosphère de fête et d'apprentissage, où la distinction entre patients, soignants, artistes et intellectuels n'était pas claire.

OCUPA NISE 2015

V Congresso da Universidade Popular de Arte e Ciência e 41º Escambo Livre de Rua

07 a 13 de setembro de 2015
 Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira
 Hotel e SPA da Loucura
 Rua Ramiro de Magalhães, 521 - Engenho de Dentro - RJ
 Abertura: 07 de setembro - Praça Ney Matogrosso - 19 horas
 Demais dias: 10 horas
 Homenagem ao Movimento Escambo Livre: 25 anos
 Fundadores Junio Santos, Vera Dantas e Ray Lima
 Não teremos alimentação. Livre auto-organização.

Realização: RIO, UPAAC, etc.
Parcerias: etc.
 Cantam os ancestrais!
 Inscrições: ocupanise2015@gmail.com

Design Gráfico: Ana Maria de Oliveira

Figure 3. 6 – Ocupa Nise (2015). Image libre de droits. Collection de l'Université Populaire d'Arts et des Sciences (UPAC).

L'« Hotel da Loucura » a commencé à prendre forme à l'intérieur du complexe psychiatrique d'Engenho de Dentro, lorsque certains étages désactivés ont été occupés. Dans ces espaces, six collectifs artistiques ont été installés, et sont devenus les premiers résidents de l'hôtel. De plus, des chambres occupées avec des lits superposés ont été ouvertes, conçues pour recevoir les participants des événements et les invités éventuels. La structure disposait également d'une cuisine, d'une bibliothèque et d'un hall d'entrée, principal lieu de rencontre du collectif. Le projet a ainsi consolidé sa spatialité, permettant le transit entre artistes, visiteurs et patients internes et externes à l'intérieur de l'hôpital (Magaldi, 2018, p. 120).

Sur le développement initial du groupe « Teatro de Dyonises », toujours à l' « Hotel da Loucura », Pordeus a souligné que

notre répertoire théâtral s'est diversifié. Dans l'esprit shakespearien « le monde est une scène et chaque être humain est un acteur », nous acceptons les contributions de tous, ce que j'ai toujours essayé d'encourager en promouvant l'expression et en recevant toutes les manifestations. Au fil des années, j'ai appris à valoriser beaucoup plus les performances improvisées des patients comme moyen d'accéder au contenu de l'inconscient collectif, parmi lesquelles les interprétations les plus remarquables que je garde en mémoire. (...) Grâce au travail développé à l'«Hotel da Loucura», nous avons développé la pratique régulière de conduire des processions théâtrales dans le quartier d'Engenho de Dentro et dans les espaces ouverts de l'ancien hôpital psychiatrique, libérant ainsi la créativité des acteurs clients et permettant leur implication dans l'espace public de toute la communauté, un aspect important de la resocialisation. Il faut noter la réponse particulièrement enthousiaste des cas les plus graves de psychose à l'hôpital, des cas de difficultés relationnelles, d'agressions, qui semblaient trouver dans notre théâtre un véhicule d'expression adéquat pour leurs puissantes forces inconscientes (Pordeus, 2018, p. 83).

Le psychiatre-acteur souligne la pertinence du travail du metteur en scène Amir Haddad et de son groupe « Tá na Rua », où il a effectué sa formation théâtrale, pour la définition du langage artistique du groupe « Teatro de Dyonises ». Comme discuté dans le chapitre précédent, le théâtre de rue de Haddad a également inspiré de manière décisive l'émergence du langage scénopoétique, du contact que Ray Lima a eu avec « Tá na Rua » à Rio de Janeiro dans les années 1980.

Dans le domaine du théâtre contemporain, notre principale référence est l'acteur et metteur en scène Amir Haddad, qui a personnellement contribué à l'expérience de l'« Hotel da Loucura ». « Tá Na Rua », un groupe qu'il a fondé en 1980, est une expérience unique dans les domaines du théâtre, de la performance et du langage démocratique dans l'espace public. À l'instar de Nise da Silveira en psychiatrie culturelle, Amir Haddad attache une importance immense à l'improvisation dans la représentation théâtrale, c'est-à-dire au dialogue permanent et à la capacité de reformulation, de changement d'opinion de la scène, qui révèle une autre synchronicité entre ces deux expériences différentes d'Amir et de Nise (Pordeus, 2018, p. 84).



Figure 3. 7 – Ocupa Nise (2016). Image libre de droits. Collection de l'Université Populaire d'Arts et des Sciences (UPAC).

Outre le langage du théâtre de rue carnavalesque du groupe « Tá na Rua », d'Amir Haddad, une autre influence décisive serait le langage scénopoétique, qui joue un rôle déterminant dans le travail que le groupe « Teatro de Dyonises » développe depuis l'« Hotel da Loucura »:

Dans la construction vivante de notre méthode de travail avec le théâtre, la performance, le langage des espaces ouverts et de l'art public, nous avons également eu la contribution de l'expérience fondamentale du mouvement « Escambo Livre de Rua » et de ses fondateurs, acteurs et poètes Junio Santos et Ray Lima et la docteure en santé collective, médecine communautaire et actrice Vera Dantas. Depuis les années 1980, « Escambo Livre de Rua » organise systématiquement des réunions théâtrales dans plusieurs villes des régions reculées du Nordeste, comme le « sertão », dans des villes comme Janduís, Caicó, Mossoró et Jardim de Piranhas, ainsi que dans la région de Cariri, considérée comme l'une des régions les plus riches en termes de langages traditionnels de théâtre et de danse au Brésil. (...) Dans ce contexte d'immense richesse culturelle née de la résistance culturelle des peuples ancestraux, trois grands artistes du théâtre, de la poésie et de la médecine ont émergé. Junio Santos, Ray Lima et Vera Dantas ont développé le langage du dialogue et du théâtre véritablement public, qui travaille avec la culture du chant et de la danse, avec le

dialogue entre les langages, méthode de construction collective de l'art et de la culture. En fait, il s'agit d'un sauvetage du langage poétique de la communication collective, qui d'autre part restaure la santé mentale et ouvre de puissantes possibilités de dialogue pour construire une culture de démocratie et d'intégration (Pordeus, 2018, p. 88).

L'« Hotel da Loucura » a fonctionné jusqu'en 2016, date à laquelle cette politique publique a été abandonnée, malgré le succès obtenu dans la mobilisation de la société dans la gestion de la politique publique de santé mentale à Rio de Janeiro, avec la réalisation de l'articulation attendue entre les sphères communautaire et institutionnelle, en plus des résultats positifs par rapport aux conditions cliniques des patients. La fin de l'« Hotel da Loucura », comme cela s'est produit avec tant de politiques bien évaluées, telles que le budget participatif, est advenue pour des raisons liées à des conflits sur l'occupation de l'espace politique, basés sur des projets de pouvoir personnels. Cependant, le groupe « Teatro de Dyonises », formé à partir de l'expérience de l'« Hotel da Loucura », continue à fonctionner jusqu'à nos jours, complètement indépendant du gouvernement et se produisant dans différents espaces de la ville⁷⁴.

L'Hôtel da Loucura a été le moment où la scénopoésie a été placée dans une perspective révolutionnaire, parce que les gens occupaient l'espace historique de l'oppression, de la perte de la démocratie de leur propre corps. À ce moment-là, ces corps [des patients hospitalisés] étaient totalement piégés par la chimie, par l'espace écrasant de l'hospice. [L'hôtel da Loucura] avait la dimension audacieuse d'occuper l'espace, de reconstituer cet espace et de reconstituer le corps, qui devient un corps conscient. Ceux qui sont venus de l'extérieur ont appris à dialoguer avec cette différence, avec cet inconnu, cet être en crise, dont beaucoup avaient peur, et le processus de dépassement de la peur est le processus de libération (entretien avec Vera Dantas).

⁷⁴ Depuis la fin de l'« Hotel da Loucura », le groupe « Théâtre de Dyonises » a établi des sièges publics dans différents endroits, travaillant avec différentes communautés de la ville de Rio de Janeiro, y compris Clínica Terezinha Moraes, Campo de Santana, Biblioteca-Parque, plage de l'Arpoador, Jardin de Allah.

3.6. LA PREMIÈRE RENCONTRE DE SCÉNOPOÈTES

La 1ère réunion des scénopoètes à Icapuí était importante car c'était un moment pour se renforcer intérieurement. Nos réunions étaient toujours dans un contexte, jamais spécifiquement pour débattre de la scénopoésie. Notre pratique était le point fort. Il y avait la théorisation, mais il y avait la pratique, qui était toujours collective (entretien avec Junio Santos).

Les scénopoètes, en se référant à la scénopoésie, ne manquent jamais de mentionner qu'il n'est pas possible de définir et de décrire ce langage artistique uniquement par le langage écrit ou parlé et que pour le comprendre efficacement, il est nécessaire de l'expérimenter et de le vivre dans la pratique. Dans cette section, qui clôt le chapitre sur la scénopoésie, je décrirai mon expérience avec la pratique de la scénopoésie, qui s'est déroulée dans la ville d'Icapuí, à l'occasion de la 1ère Rencontre de Scénopoètes, du 15 au 18 novembre 2018. J'ai entendu le mot scénopoésie pour la première fois lorsque j'ai participé au 1^{er} FENAGEP, la rencontre nationale sur la gestion participative qui s'est tenue à Brasilia, à laquelle ont participé les scénopoètes Ray Lima, Vera Dantas et Vitor Pordeus (voir section 3.4). À cette occasion, j'ai visité le stand Paulo Freire et j'ai suivi certaines des interventions. Mais à cette époque, je ne savais pas exactement ce que signifiait le terme scénopoésie et j'avais encore moins réfléchi aux implications politiques de ce langage artistique.

Depuis cette lointaine année 2010, je suis la trajectoire des scénopoètes, dans le contexte plus large de mon intérêt pour le théâtre de rue au Brésil. Au fil des années, j'ai pu observer le travail de Ray Lima, Vera Dantas, Junio Santos, Josy Dantas e Vitor Pordeus à l'occasion de différentes activités. Lorsqu'en 2018, la 1ère Rencontre des Scénopoètes a été annoncée, j'ai demandé au groupe d'y participer à la rencontre et ma demande a été acceptée. Les informations présentées dans cette section sont issues des notes prises dans un journal maintenu pendant l'événement. La rencontre a été planifiée pour se dérouler sur quatre jours et son objectif principal était de réfléchir sur la pratique scénopoétique à partir d'un échange entre certains de ses représentants et d'autres artistes intéressés à approfondir leurs connaissances sur cette pratique. À la différence des expériences scénopoétiques ayant eu lieu à « Cirandas da Vida », à l' « Hotel da Loucura » ou

à l' « Escambo », qui ne proposaient pas spécifiquement de débattre de la scénopoésie, dans cette rencontre l'idée maîtresse était de réaliser une réflexion, une révision et un renforcement, une sorte de bilan après des décennies d'expériences avec ce langage artistique.

Comme il ne pouvait en être autrement s'agissant de la scénopoésie, le travail de réflexion comprenait le recours à la pratique scénopoétique et une clôture dans l'espace public avec l'implication de la communauté locale. Le lieu choisi pour accueillir la rencontre était Icapuí, ville-symbole de la scénopoésie, en raison des différents groupes artistiques locaux qui se sont formés sous l'influence de ce langage, en plus d'être le lieu de résidence de trois des scénopoètes présents tout au long ce chapitre : Ray Lima, Junio Santos et Josy Dantas. Icapuí est une petite ville de 19 000 habitants située en bord de mer, étant la dernière commune de la côte de l'État du Ceará avant la frontière avec le Rio Grande do Norte. Comme mentionné ci-dessus (section 3.2), la scénopoésie a connu son moment le plus intense dans cette ville au cours des années 1990 lorsque plusieurs groupes, tels que « Flor do Sol », étaient actifs, contribuant au renforcement de l'organisation communautaire, avec influence sur la gestion municipale.

La 1ère rencontre des scénopoètes a été organisée de manière contributive et solidaire. Les participants venus d'autres États ont été hébergés dans les maisons des participants locaux et d'autres habitants de la ville qui ont formé un réseau de solidarité pour contribuer à la réunion. Tous les repas au cours des quatre jours étaient préparés et partagés de manière communautaire, dans une école publique, où le groupe de scénopoètes tenait ses réunions, en fonction des contributions apportées par chacun. En plus des trois scénopoètes mentionnés précédemment qui vivent à Icapuí, la rencontre a également réuni Vera Dantas, de Fortaleza, et Vitor Pordeus, de Rio de Janeiro, ainsi que 15 autres artistes de différentes villes du Brésil. Ces quatre jours d'activités intenses commençaient dès le matin et se poursuivaient jusqu'au soir. En analysant rétrospectivement ce qui s'est passé au cours de la rencontre, j'ai compris que, pour décrire plus clairement le travail effectué, il serait utile encore une fois de recourir à la structure de l'acte scénopoétique (formée par « annonces », « déroulements », « affrontements » et « rassemblements », comme décrit dans la section 3.3), qui nous a aussi aidée à organiser la structure de ce mémoire.

Le premier jour⁷⁵, correspondant à l'étape des « annonces », a été ouvert par Ray Lima, qui a fait un exposé sur son expérience avec la scénopoésie et a souligné la nécessité « d'approfondir le regard par l'écoute »⁷⁶, ce qui devrait être la note maîtresse de la rencontre. Assis en cercle, chacun s'est présenté brièvement, en informant son nom, sa ville d'origine et son expérience et/ou son intérêt pour la scénopoésie. Ensuite, le groupe a effectué une sorte de « rituel d'initiation », une activité préparatoire aux quatre jours de la rencontre, qui a permis d'établir des liens affectifs entre les participants, puisque certains d'entre eux ne se connaissaient pas encore. Ce rituel, qui a duré environ trois heures, était fondamentalement une expérience scénopoétique, où les participants évoluaient à travers l'espace où nous dansions et chantions des chansons de leur composition ou du recueil de chansons populaires qui ont fini par être apprises et chantées par tous.

Les chants scénopoétiques, au-delà de faire place aux danses et aux « cirandas », où les scénopoètes évoluent et interagissent, permettent d'établir une relation affective les uns avec les autres et servent également de « thèmes générateurs », tels que définis par Freire, avec un univers thématique qui s'articule autour de thèmes tels que la valorisation de la collectivité, du faire ensemble et du savoir communautaire ; les relations d'affection, d'échange et de dialogue ; la solidarité. Les chants et les évolutions corporelles qui en découlent dans l'espace surgissent spontanément, initiés, suggérés par l'un ou l'autre des participants à partir de la « lecture de la situation », qui s'effectue à chaque instant. Ceux qui sont musiciens jouent de leur instrument pendant qu'ils dansent, tournent en rond et se saluent. Les chansons sont entrecoupées de poésie de poètes renommés ou écrites par les participants eux-mêmes et forment une mosaïque d'informations et de thèmes qui dialoguent entre eux, maintenant une cohérence thématique entre les contenus. Comme cela est devenu clair tout au long de ce chapitre, certains des scénopoètes participant à cette 1ère Rencontre travaillent ensemble depuis des décennies, le long desquelles les répertoires de musique et de poésie se sont consolidés. Des participants moins familiarisés, comme moi, ont fini par être guidés par la poésie, la musique et leurs significations, mais ont

⁷⁵ Je suis arrivé à Icapuí le 14 novembre 2018, d'un vol de Rio de Janeiro à Fortaleza et plus tard en voiture de l'aéroport de Fortaleza sur 204 kilomètres jusqu'à la petite ville d'Icapuí. Le premier jour de la réunion était le 15 novembre 2018.

⁷⁶ Toutes les citations qui composent cette section ont été enregistrées par le chercheur dans son journal de terrain tenu lors de la rencontre.

trouvé une ouverture pour apporter leurs contributions spontanées, en dansant, en jouant des instruments, en participant à la ronde ou en disant de la poésie qui dialoguait avec les thèmes générateurs. À un moment donné, nous sommes passés par la pratique du couloir scénopoétique de soins, un couloir humain formé par tous les participants à travers lequel chacun marchait lentement, les yeux bandés. En chemin, chaque scénopoète recevait des autres des mots d'encouragement, des prières chamaniques et du reiki. Au terme de cette expérience, j'ai constaté une transformation de la qualité du groupe, qui semblait beaucoup plus cohérent, à travers les liens affectifs établis, ce qui semble avoir laissé chacun plus ouvert aux expériences à venir.

Dans l'après-midi, nous avons commencé ce qui serait la deuxième phase de l'acte scénopoétique, les « déroulements ». Le groupe a ensuite établi de manière consensuelle un programme de présentations de chaque participant individuellement ou en groupe sur les sujets de leur intérêt, qui pourrait être le rapport d'une activité qu'ils avaient réalisée, un projet auquel ils ont participé ou auquel ils participeraient, un sujet sur lequel ils recherchaient ou un nouveau travail sur lequel ils se concentraient à l'époque. Le dénominateur commun entre toutes les interventions serait le lien des différents sujets avec la scénopoésie. Il s'agissait d'un moment d'échange qui permettrait de présenter au groupe les répertoires de chacun, offrant au collectif des connaissances et des expériences diverses, fondées sur différentes lectures de la scénopoésie. De cette façon, des fragments d'expériences et de personnalités de chaque membre seraient exposés au groupe, transformant ces contenus en matière à travailler collectivement.

Selon Ray Lima, « à partir de l'exercice d'écoute des récits, nous donnerions un sens à ce qui était raconté, de manière créative et transformatrice, générant réflexion – apprentissage – synthèse, qui serait restitué à la communauté dans une grande présentation finale ». Ainsi, les participants de la « 1ère Rencontre » ont fait des présentations dans lesquelles ils ont évoqué leurs expériences artistiques et professionnelles, en quelque sorte imprégnées de scénopoésie. Josy Dantas a présenté, de manière scénopoétique (entrecoupée de roues, de chants et de poèmes), les conclusions de son mémoire de maîtrise sur la scénopoésie comme outil pédagogique. Ensuite, Vitor Pordeus a présenté son expérience avec l' « Hotel da Loucura », discutée dans la section précédente ; Vera Dantas a traité des questions liées aux soins, à la santé et à l'art (section 3.4); Junio Santos, le metteur en scène Luís Antônio Rocha et l'acteur de rue Richard Rigueti ont présenté le projet sur lequel ils travaillaient alors, une pièce sur Paulo Freire, qui s'intitulerait «

Andarilho da Utopia »⁷⁷ ; les six membres de la troupe expérimentée de théâtre de rue de São Paulo « Buraco do Oráculo » ont abordé la question de la construction des relations de groupe et des formes d'organisation collective; et ainsi d'autres expériences de chaque membre sont apparues, aussi variées que l'art du clown, le travail avec l'artisanat, les projets sociaux à la périphérie de Fortaleza, j'ai moi-même parlé des idées très préliminaires du projet de recherche sur les implications démocratiques de la scénopoésie. Certains des participants ont choisi de faire leurs présentations dans l'espace public, au profit de la population qui s'est rassemblée sur la place de l'église pour profiter des spectacles. À ces occasions, des pièces de théâtre et des numéros musicaux et clownesques ont été présentés, avec une intense participation du public, notamment des enfants. Aussi le groupe « Flor do Sol », formé dans les années 1990 par des enfants de la ville, a été réédité et ses membres ont proposé une performance sur les falaises d'Icapuí, à l'aube.

Suivant les phases d'un acte scénopoétique, le troisième jour était consacré aux « affrontements ». C'est parce que cette journée était réservée à la soi-disant « Feira do soma sempre⁷⁸ », une méthodologie de construction de connaissances développée par Ray Lima se basant sur la pédagogie de Freire. Ainsi, suivant cette méthodologie, le groupe a défini collectivement cinq « thèmes générateurs » de tous les contenus qui ont émergé dans la phase « déroulements ». Tous les participants ont fait des suggestions et cinq thèmes ont été choisis non pas par vote, mais sur la base d'un consensus. À cette occasion, Junio Santos a rappelé que l'une des rares fois où il y a eu un désaccord plus grave au sein du groupe « Escambo », c'est précisément lorsqu'ils ont décidé de prendre une décision par vote et non par consensus. Selon lui, le vote finit par créer des divisions dans le groupe entre gagnants et perdants, sans possibilité de débat d'idées si profonde comme cela se produit dans les décisions par consensus. Le groupe est alors arrivé à cinq thèmes générateurs : 1- Soins ; 2- Rire ; 3- Pédagogie freirienne ; 4- Rituel ancestral ; 5- Environnement. L'idée était que les thèmes ne soient pas des concepts trop fermés, ce qui permettrait aux groupes d'avoir plus d'espace pour la création.

⁷⁷ "Voyageuse de l'utopie", en traduction libre.

⁷⁸ "Foire de l'ajouter toujours", en traduction libre.

À partir de là, chaque participant a tiré au sort un thème, de sorte que cinq petits groupes ont été formés, de trois ou quatre personnes, correspondant aux cinq thèmes. Chaque petit groupe a eu 30 minutes pour réfléchir sur ses thèmes et préparer une présentation pour le grand groupe. Chaque petit groupe a choisi un lieu et préparé une présentation scénopoétique. À l'issue des cinq présentations, les groupes se sont réunis en cercle et ont évalué chacune en cherchant à identifier les meilleurs moments, tant au niveau de la communication des idées que de l'expression artistique. Les passages des cinq présentations considérés comme bien exécutés par le groupe ont été recueillis dans un spectacle de synthèse, qui se déroulerait le lendemain dans l'espace public sous la forme d'un cortège qui parcourrait le village de pêcheurs.

Tout ce long et tortueux processus collectif de débat, d'élaboration artistique et d'évaluation, recourant toujours au consensus, a été résumé didactiquement par Vera Dantas : « Définition des points de départ. Élaboration du plan. Récupération du vécu. Thématisation. Construction de synthèses. Synthèse finale. Produit de systématisation : que reste-t-il ? ». À ce moment, l'œuvre entre déjà dans le quatrième et dernier moment de la scénopoésie, les « rassemblements », où les points lâches se rejoignent et les conclusions se retrouvent, donnant un sens commun à l'ensemble de l'expérience vécue, un moment de rencontre et d'union. À ce moment, lors du dernier jour de la rencontre, le groupe s'habille, se maquille et se pare pour la présentation finale, et avec ses instruments de musique part en procession à travers la ville. En passant par quelques points symboliques d'Icapuí, la procession parcourt les ruelles, interagit avec les habitants, s'arrête devant certaines maisons, et montre « ce qui restait » de la réunion, les petits moments choisis parmi les présentations des cinq groupes, qui se mettent en place en harmonie avec les événements de la rue. Moment symbolique, où l'un des comédiens joue le rôle d'un homme conservateur et élitiste qui gronde et attaque la troupe de comédiens de rue, dans une situation typique du théâtre invisible d'Augusto Boal, et un habitant du village défend le groupe de scénopoètes face à la répression, cet habitant-là ne sachant pas qu'il s'agissait d'une mise en scène. Ce fut un moment symbolique de la façon dont cette communauté, où la scénopoésie avait prospéré pendant tant d'années, a défendu ce mouvement artistique.

Le cortège a gagné le soutien des résidents et, finalement, s'est terminée avec plus de musique et de poésie sous le porche d'une citoyenne âgée d'Icapuí, en hommage à cette dame qui a enseigné à tant de générations dans la ville. Junio Santos a défini l'expérience comme suit :

Chaque acte est unique, il ne se répète pas. Lorsque le cortège a abouti à une impasse, le héraut a montré des chemins, des possibilités. Les expériences de la synthèse finale ont eu lieu au cours du cortège, qui est venu de l'école et est descendu à Praia da Redonda, passant les bars du bord de mer et entrant dans la communauté, pour aboutir à la maison de l'ancienne professeure. Le théâtre remplissait sa fonction en dramatisant le délire.



Figure 3. 8 - Clôture de la Première Rencontre des Scénopoètes, après le cortège (2018). Image libre de droits. Collection de l'Université Populaire d'Arts et des Sciences (UPAC).

L'expérience de la « 1ère Rencontre » a été fondamentale pour comprendre que, comme les scénopoètes le réaffirment toujours, l'expérience scénopoétique, en rassemblant différents savoirs, expériences, répertoires et langages artistiques, ne se répétant jamais, elle sera toujours différente, selon le contexte et les participants. De même, j'ai compris que la participation à la rencontre était fondamentale pour le développement de la recherche (« l'acte scénopoétique est

vécu »), d'une manière qui m'a permis une compréhension plus globale sur différents aspects impliqués dans la scénopoésie, tels que l'affectif, le pédagogique et le démocratique. Enfin, la participation à la « 1ère Rencontre » a renforcé ma perception de la manière dont la structure de la scénopoésie, sa manière d'être et de se produire, finit par reproduire le processus de base qui sous-tend la vie en démocratie, comme mode d'organisation de la vie collective, en offrant un même scénario qui implique la rencontre, l'exposition d'idées et la confrontation entre elles, leur examen minutieux et l'arrivée à une certaine forme de composition sociale.

La 1ère Rencontre de Scénopoètes était la radicalité de l'expérience, une expérience qui s'est déroulée dans plusieurs dimensions : l'individu, car chacun a eu la possibilité de construire ses propres récits, ce qui est un élément fondamental pour porter l'idée de prise de conscience ; le relationnel, où des personnes qui se trouvent dans des lieux différents se rencontrent, dans une rencontre profonde, et s'autorisent à vivre en commun ; le collectif, car nous interagissons aussi avec la communauté qui nous a accueillis. Ces trois dimensions sont fondamentales pour que la scénopoésie se place comme espace de construction du processus démocratiques, car elle sauve l'historicité, sauve le contexte et l'idée que je me compose avec les autres en chemin, en faisant, au quotidien (entretien avec Vera Dantas).

CONCLUSION

RASSEMBLEMENTS

Après avoir discuté des conceptions non hégémoniques du théâtre et de la démocratie et être entrés dans le débat sur le langage théâtral scénopoétique et ses implications démocratiques, nous ressentons le besoin de revenir sur les principaux aspects traités dans les chapitres précédents, en guise de conclusion. Le dernier moment de l'acte scénopoétique est celui où nous rassemblons toutes les connaissances apparues dans les moments précédents (annonces, déroulements, et affrontements) afin d'obtenir une synthèse qui, en quelque sorte, contribue à une réflexion des participants sur leur propre existence.

Les actes scénopoétiques sont toujours différents les uns des autres et reflètent des rencontres et des moments spécifiques. De même, dans ce travail, nous cherchons à présenter une possibilité, une pratique qui, loin d'être une panacée pour résoudre tous les problèmes, constitue une autre forme de connaissance, mise au service des besoins des relations sociales d'une communauté. Considérant la notion d'écologie des savoirs, la scénopoésie souligne l'importance de produire des connaissances communautaires, de manière ouverte et horizontale, s'ajoutant ainsi à tant d'autres pratiques et connaissances qui peuvent être plus valorisées dans la recherche d'une existence démodiverse.

Le système démocratique, selon le canon traditionnel de la théorie démocratique, découle essentiellement des institutions de l'État. Mais l'organisation démocratique d'une société découle aussi de la coexistence quotidienne à l'échelle micropolitique, au niveau communautaire. Elle se construit aussi sur le quotidien des personnes, sur la manière dont elles font face aux nouveaux enjeux qui se présentent et sur la manière collective de les traiter. Selon le diagnostic de Rosanvallon, ce qui est actuellement perçu comme une crise de la démocratie serait en réalité le résultat de l'absence d'une vision commune du monde.

Cependant, nous avons vu comment les expériences communautaires de démocratie ont tendance à être dévalorisées en raison du phénomène de la colonialité, qui se traduit par l'invisibilité des

connaissances produites en dehors de la perspective hégémonique. Ainsi la perspective décoloniale nous a fourni les moyens nécessaires à l'étude du phénomène de la démocratie à partir des connaissances générées de l'expérience de certaines communautés. Dans une perspective décoloniale, nous avons identifié dans l'idée d'épistémologies du Sud (Santos) une alternative qui, considérant qu'aucune connaissance n'est absolue, soutient la nécessité de rechercher une écologie des savoirs, où différentes formes de connaissance sont valorisées.

Dans ce contexte, les expériences communautaires, telles que celles médiatisées par la scénopoésie, intégreraient une écologie d'expériences démocratiques diverses (démodiversité) qui, une fois reconnues comme telles, pourraient composer un répertoire à mettre de plus en plus à la disposition des différentes communautés. Comme nous l'avons vu, la conception procédurale de la démocratie s'est configurée comme hégémonique tout au long du XXe siècle. Selon les auteurs étudiés dans ce travail, nombre des problèmes dans le fonctionnement de la démocratie sont précisément liés au processus d'universalisation de la conception hégémonique de la démocratie qui, en ne mettant l'accent que sur son caractère instrumental, méconnaît les particularités historiques et culturelles de chaque territoire.

Ces auteurs proposent d'ouvrir les portes aux nombreuses façons dont le « demos », le peuple, s'organise dans le monde entier pour prendre soin de son destin (Rosanvallon) et ainsi abandonner la monoculture démocratique pour laisser place à la démodiversité, en s'ouvrant aux innovations et adaptations issues de l'articulation du social et du politique, conformément à l'hétérogénéité des luttes politiques existantes (Santos). La démodiversité se caractérise par la présence d'une action politique horizontale, non seulement dépendante de l'institutionnalité de l'État, mais aussi de l'organisation commune basée sur la culture et les besoins d'une communauté.

L'action politique communautaire fonctionne donc comme un espace-laboratoire de la démocratie où de nouvelles questions sont posées et de nouvelles réponses sont inventées et testées. Le principe du commun qui informe les espaces communautaires d'interaction sociale, avant tout, rompt avec l'isolement social favorisant le développement d'interprétations critiques par rapport aux valeurs, à la culture, aux rapports de production et à l'ensemble des relations

sociales, un processus qui implique des répercussions sur la manière dont la communauté se perçoit, s'organise et participe à la vie sociale et politique.

L'appropriation ou la réappropriation collective de la subjectivité est une condition nécessaire pour qu'une communauté produise des significations intelligibles, pour construire un « nous » collectif capable de transformer la politique et la démocratie en clés émancipatrices. La scénopoésie se déroule fondamentalement dans l'espace public comme expérience d'apparition collective des corps qui revalorise les liens sociaux fragilisés ou rompus et, en redonnant une signification à l'espace public, redynamise le sens du commun et, en ce sens, peut être comprise comme un acte performatif aux répercussions politiques (Butler).

Comme nous l'avons vu, le théâtre, à part quelques périodes historiques exceptionnelles, a toujours été une activité réalisée dans l'espace public, ouverte à la participation et à l'improvisation et liée de manière plus organique à la vie publique de la communauté. Selon une approche anthropologique, la création théâtrale est comprise comme un phénomène beaucoup plus large que le théâtre pratiqué dans la modernité, étant une manifestation inhérente au développement de l'humanité elle-même, à partir de notions de rituel et de drame social. Selon cette conception, le théâtre aurait la capacité d'établir des « communautés spontanées » (Turner), un esprit communautaire, un sentiment d'appartenance et d'identité sociale, qui influence la création de liens humains d'une manière non rationnelle.

Selon des auteurs comme Brook, Canclini, Schechner et Turner, le théâtre bourgeois a perdu la capacité originelle du théâtre de promouvoir la réflexivité. En revanche, le théâtre réalisé dans l'espace public, où l'on ne « joue » pas, mais où l'on « présente » une situation au public, et où la séparation entre celui-ci et la scène est fluide afin d'accommoder l'imprévu et l'interactivité a toujours servi cette fonction de répétition pour la vie. Ce « théâtre de tous les temps » permet aux spectateurs de dépasser la fonction de simple consommateurs et de participer effectivement, offrant un moyen d'approfondir leurs connaissances sur leur propre existence, sur leur identité et leur rôle social, conduisant à une prise de conscience de leurs possibilités culturelles et politiques.

Dans un environnement urbain, dans un Brésil marqué par l'insécurité, la violence, la fragmentation et l'exclusion sociale, une nouvelle scène de théâtre dans l'espace public à partir

des années 1980 est directement liée à l'intention, à la recherche et à la nécessité de restituer à l'espace public sa vocation de lieu de rencontre et de communion sociale, s'opposant à l'expansion de la logique économique du marché sur les espaces publics.

En analysant la pratique de la scénopoésie, à partir du discours de ses réalisateurs, nous avons identifié des éléments récurrents dans la pratique scénopoétique qui sont aussi des aspects inhérents aux modes d'organisation démocratique, selon leurs différentes conceptions substantielles: le principe du commun (ou le sens de la communauté); le développement d'une pensée critique par le dialogue et la problématisation des questions communautaires; et la performativité, en tant que forme d'intervention dans l'espace public. Dans le mouvement politico-culturel « Escambo », apparu dans les années 1990 dans le « sertão » brésilien, nous avons pu voir comment ces éléments étaient déjà présents dans cette expérience scénopoétique pionnière.

Nous avons remarqué dans le discours des scénopoètes comment ce langage artistique est compris comme une méthodologie qui anime le principe du commun, en stimulant les interactions sociales et, par conséquent, le renforcement des liens communautaires, à partir de la lecture et de la compréhension communes des phénomènes politiques et sociaux. Nous avons en même temps identifié la perception selon laquelle la scénopoésie contribue à la construction d'une sphère publique plus horizontale et démocratique à travers l'utilisation de l'art, mais aussi que la scénopoésie permet la mise en place de canaux d'expression et de transmission des visions du monde et des désirs, comme cela est typique des mécanismes de la démocratie participative.

En fonction de ces caractéristiques, la scénopoésie a commencé à être adoptée par différentes sphères gouvernementales comme méthodologie pour guider la réflexion et le débat sur l'élaboration des politiques publiques. C'est pourquoi nous avons étudié les cas de « Cirandas da Vida » et de « Hotel da Loucura », deux politiques publiques dans lesquelles la scénopoésie a été adoptée afin de créer les conditions d'inclusion d'une perspective populaire dans leurs formulations et leur mise en œuvre. D'une manière générale, nous avons pu observer que le langage scénopoétique constitue une méthodologie de travail axée sur le développement de l'expression artistique et du sens de la communauté. En stimulant le dialogue et la réflexion collective par le développement de l'expression artistique et l'occupation de l'espace public, la

scénopoésie se configure comme une possibilité, parmi tant d'autres intégrateurs d'une écologie de savoirs, d'atteindre ces fins.

Bien entendu, la scénopoésie ne doit pas être idéalisée comme une panacée à tous les problèmes d'organisation de la vie d'une communauté. En raison même de ses caractéristiques d'« inconclusion », d'ouverture et d'improvisation, la scénopoésie est un programme dont les résultats dépendent de plusieurs facteurs, tels que les objectifs du projet, le dévouement et l'engagement des participants et le soutien ou l'opposition du gouvernement. La scénopoésie à elle seule ne résoudra pas les problèmes d'une communauté, elle fournira simplement une méthode de travail.

Dans les cas des politiques publiques étudiées dans ce travail (« Cirandas da Vida » et « Hotel da Loucura »), les deux ont été confrontées à la résistance de la bureaucratie et au conflit pour l'espace politique dans l'administration publique, dès le début de leur mise en œuvre. Les deux ont également été interrompues par des représentants de courants politiques opposés qui avaient d'autres priorités dans le traitement des affaires publiques. Pourtant cette discontinuité ne s'est pas produite comme une rupture. Dans les deux cas, le processus de démantèlement de ces politiques publiques a été mis en œuvre en maintenant une apparence de continuité où la scénopoésie était davantage utilisée comme slogan. Mais lorsqu'ils ont perdu leur essence, ne survivant qu'à leurs apparences extérieures, ils ont perdu, avec le temps, leur raison d'être, jusqu'à ce qu'ils soient abandonnés.

Ce sont certainement des aspects qui méritent d'être approfondis, car révélateurs de la résistance aux initiatives à caractère démocratisant ancrée dans l'administration publique et dans la société elle-même. Par rapport à l'objet de cette recherche, nous avons trouvé que la scénopoésie présenterait des apports permettant de traiter le problème de « l'impolitique », compris comme le défaut d'appréhension globale de problèmes liés à l'organisation d'un monde commun.

Le conflit étant un élément qui fait partie intégrante de la démocratie, les initiatives visant à favoriser la rencontre et le débat public et à renforcer le sens de la communauté sont fondamentales pour « la reconstitution de la vision d'un monde commun ». D'autre part, compte tenu de la nécessité pour le système politique démocratique de s'adapter aux évolutions de la

société, ces initiatives seraient fondamentales pour l'ouverture aux innovations et adaptations issues de l'articulation du social et du politique, conformément à l'hétérogénéité des luttes politiques existantes.

Dans une lettre adressée au chercheur, Ray Lima a résumé de manière poétique les implications démocratiques de ce langage théâtral. Nous terminons ce travail, avec ses mots :

Outre sa nature politique, l'acte scénopoétique se configure comme démocratique, au sens de laisser couler les relations, dans une corrélation de forces orientées vers le champ coopératif et non compétitif, ouvrant des espaces de dialogue et accueillant des différences qui s'enrichissent mutuellement et renforcent les singularités des sujets en action pour la rencontre de la réinvention d'eux-mêmes et de la vie collective (lettre de Ray Lima à l'auteur).

APPENDICE A
LETTRE DE RAY LIMA À L'AUTEUR

*LETTRE À FABIO ARISTON*⁷⁹

Icapuí-CE, 1er juillet 2021

Je suis fils de la Terre

Petit-fils du Soleil et de la Lune

Homme heureux de la place libre

Scénopète

Fait de rire et de poésie

De l'utopie de la rue

Dans l'utopie de la rue (Lima, Ray)⁸⁰

Maître Junio Santos, réfléchissant sur une chanson que j'ai écrite, « LA RONDE EST LE FLUX DE L'HISTOIRE, LE MOUVEMENT DE LA MARÉE », déclare que « nous trouvons l'espace scénique sans barrières dans les rondes et dans les demi-cercles ». Dans cet espace, dit-il, « règne la collectivité que nous respirons, que nous regardons et que nous percevons ».

C'est ici que préférentiellement se pratique ou a lieu le théâtre libre de rue et l'acte scénopœtique, les arts de rue publics peuvent également s'y dérouler. Bien que la pratique scénopœtique n'ait pas d'espace spécifique, la rue est particulièrement enchantée tout en étant exigeante, interpellant, démocratique et accueillante, laissant la liberté au joueur, ceci en temps de normalité démocratique bien sûr. Être libre, c'est être ce que l'on veut être sans contraintes. Que ce soit le processus démocratique ou le processus scénopœtique créatif, aucun des deux n'existe sans liberté, affection, écoute, autonomie, coopération et horizontalité des relations. Dans « À titre de passion », un poème qui propose et expose les sources pratiques et les idéaux esthétiques du Movimento Popular Escambo Livre de Rua, je dis que

⁷⁹ Les chansons et poésies citées tout au long de cette Lettre ont été traduites du portugais vers le français. Comme le chercheur n'a pas de formation littéraire, il a été décidé de traduire le contenu, sans l'intention de maintenir la complexité poétique des originaux en portugais. Ainsi, avec la traduction, la richesse des rimes et des jeux de mots a été perdue. L'objectif principal était de permettre au lecteur francophone de comprendre le message véhiculé par la Lettre.

⁸⁰ Extrait de la musique composée par l'auteur de la Lettre.

Le Théâtre Libre de rue est démocratique, populaire, drôle et féroce.

L'acteur du théâtre itinérant retrousse ses manches, remplit son rôle,

révélant l'art des enfants du peuple - des mécontents et des déshérités -

au cœur de la place, sans corbeille ni balcon,

où les saltimbanques font des cabrioles d'arlequin

qui dépassent le plafond de la scène

et nous transportent au bout du firmament

(d'une légèreté et d'une hauteur plus grandes que les yeux des hommes

du village qui les écrase; comme l'esprit de la terre

de la roue géante d'où ils viennent, d'où ils sont). (Lima, Ray. 2018. À titre de passion).

L'acte scénopoétique, donc, prend forme comme le saut d'Arlequin qui, au firmament de l'art ou sur le sol du cercle, cherche à rencontrer l'autre pour améliorer son geste et devenir meilleur en tant que personne. Ce mouvement cosmique, continu de l'apprentissage de l'être, concevant, dans les va-et-vient des échanges dans l'acte de se créer et de se réinventer, de vouloir écouter, savoir plus, dire ce qu'il y a à dire, observer et apprendre, se compléter ; essayant de combler les vides de leur incomplétude à travers le langage qui les distingue, les émeut et les caractérise comme humains.

Oui. Ce qui met la scénopoésie en action, c'est l'acte scénopoétique. C'est par lui, par cet acte vital, que le langage se matérialise, prend sens et prend sa dimension pratique. Là-bas, sous forme d'intervention, de rituel, d'expérience, de défi « repente »⁸¹, de couloir scénopoétique, d'acte scénarisé, etc. la scénopoésie agit et se manifeste librement comme utopie et art, synthèse image-monde, action politique et pédagogique, devenir ou impossible réalisable.

Quand on parle de politique, on fait référence à une action politique qualifiée, dans la mesure où elle constitue une action qui provoque des reconfigurations de l'humain par la conversation, mettant en dialogue les voix dissonantes les plus diverses, au sein d'un espace ultra-utérin capable de générer des renaissances de l'être humain; des réflexions et des actes de dépassement de ce qui empêche ou limite les possibilités de vivre bienveillant et aimant, tout en problématisant mais aussi en poétisant l'univers des relations qui nous font ou nous rendent humainement meilleurs.

Outre sa nature politique, l'acte scénopoétique se configure comme démocratique, au sens de laisser couler les relations, dans une corrélation de forces orientées vers le

⁸¹ Sur le "repente", voir note 46.

champ coopératif et non compétitif, ouvrant des espaces de dialogue et accueillant des différences qui s'enrichissent mutuellement et renforcent les singularités des sujets en action pour la rencontre de la réinvention d'eux-mêmes et de la vie collective

C'est un fait que nous vivons à un moment où, en plus d'une pandémie, comme dans la période des années de plomb de 1964 à 1985, nous devons rechercher des langues qui nous reconnectent les uns aux autres et ne nous éloignent pas et fragmentent encore plus la lutte et la résistance, tronquant les relations entre les peuples, les institutions, les cultures, l'humain-nature, les écosystèmes-monde-systèmes.

Pourtant, les mondes pour lesquels nous luttons et auxquels nous croyons sont interactifs, démocratiques, affectifs et fluides ; mobiles et non hermétiques ni hégémoniques ; des mondes en mouvement qui bougent vite, mais au temps de chacun ; et « étendent leurs affections » partout où ils vont, sans avoir l'intention de réduire les différents êtres en un seul être ou de les conditionner à un être seul. En fait, lorsque nous répétons ces modèles de relations, en nous organisant de cette manière, nous réalisons, nous reconnaissons que l'existence concrète de personnes et de petits mondes interagissant et vivant avec autonomie, liberté et intensité la beauté créative de la vie est viable et possible. (Lima, Ray. Dans Lettre IV à Josy Dantas).

La scénopoésie y est née et s'est fait ce lieu pour susciter des conversations, apporter des confluences, des rencontres, compréhension humaine à partir du désir commun de communiquer, de vivre ensemble et de vouloir être plus en contact avec l'autre. À cet égard, j'attire l'attention dans le livre « Du village à la ville: »

C'est en cohabitation

et en interaction

que la vie coule.

(Lima, Ray. 2019. Script scénopoétique).

En revanche, quand on admet la bureaucratie, la technocratie, les autocraties, où il y a généralement quelqu'un qui commande, centralise les décisions, s'immisce dans tout, détermine comment tout doit se passer, décrète même le début et la fin de l'histoire, de la planète et de la vie des autres, les choses s'effondrent et se perdent et nous nous ruinons en tant qu'espèce dans des luttes de pouvoir, régies par le mensonge, la malveillance, l'intrigue, la reproduction de la violence, la guerre, la mort des relations, la maladie collective. Les conséquences tragiques des systèmes de relations autocratiques avec leur obsession du contrôle sur tout, la centralisation du pouvoir et de la richesse du monde, la hiérarchisation des relations et du droit à la vie sont évidentes partout, dans tous les secteurs des sociétés humaines. (Lima, Ray. Dans Lettre IV à Josy Dantas).

Assurément un défi immense, car à l'heure où nous parlons ici, les empires technologiques s'affirment et se renforcent comme une forme de domination du monde unique, que ce soit dans le domaine de l'économie, de la culture, de la communication, ou dans le domaine de l'éducation, du travail, dans les systèmes de santé, politique, etc.

où les entreprises cybernétiques se transforment peu à peu en nouveaux modèles d'État, l'État plate-forme tel que le conçoit Pierre Lévy.

Ainsi, plus que résister aux impérialismes anciens et nouveaux, c'est construire des manières de « réexister », renaître de la réinvention des manières d'être et de combattre. Et, pour cela, le discours démocratique du point de vue éthique exige une pratique démocratique, tout comme le discours scénopoétique exige une pratique scénopoétique. Mais il faut vivre cela dans la plénitude, la légèreté, la joie.

[...]C'est jouer le jeu, se rendre sur la scène et se qualifier dans la pratique. J'ai même l'impression que la scénopoésie va bien au-delà d'une pratique artistique, je pourrais résumer que c'est sans aucun doute un mode de vie. [...] un événement. (Lima, Ray. Dans Lettre II à Josy Dantas).

Parler et vivre ensemble sont des comportements ancestraux de relation possible, où la ronde, le cercle symbolisent et caractérisent un certain modus vivendi, une manière de voir et de vivre la vie, de percevoir et de concevoir nos mondes. Dans la ronde, on peut entrer et sortir sans demander de permission, quand on veut. Accueillant ceux qui arrivent, elle s'enrichit et apprend, offrant à ceux qui partent l'expérience ancestrale d'être en communion avec l'autre « la liberté d'être et la liberté de ne pas être » (Jadiel Lima), avec la joie de ceux qui nourrissent dans le vivre ensemble de la communauté et ne souffrent pas de ce qu'ils vivent et ressentent, dans le flux du

Renaître éthique

des personnes et des mouvements

d'être solidaire

de la vie en commun

..... .

PURE POÉTIQUE À FLEURIR

panneau vivant,

signe de l'aube colorée en réseau,

communauté qui ne rassasie pas

la soif de vouloir être plus.

(Lima, Ray. Dans Du village à la ville – floraison poétique. Ed. Universo de Aprendizagens Icapuí Cenopoetic. 2018)

Lors de l'identification et de la reconnaissance de nos répertoires humains, des potentialités qui nous permettent d'exister à travers la conversation et la création des stratégies pour surmonter les limites que nous imposent les langues vues et traitées isolément, la scénopoésie nous revendique l'auto-apprentissage.

Cependant, si « les limites de ma langue signifient les limites du monde », comme le dit Wittgenstein, cette limite sera atténuée dans la scénopoésie avec la promotion de la

rencontre entre les langues, le dialogue et l'interaction entre les répertoires humains, élargissant les possibilités de recréer la vie et la réinvention des mondes.

En attendant, l'enjeu scénopoétique est de vivre ce qu'il dit quand il le dit. La scénopoésie est vécue. Tout comme la démocratie, elle se matérialise dans le créer-agir-penser des acteurs-sujets (scénopoètes) qui, en la vivant, la ressentant, la jouissant, l'expérimentant, produisent les réflexions nécessaires à son approfondissement théorique-pratique. Aussi important que créer, réfléchir c'est vivre le processus scénopoétique en le reflétant dans l'action. Comme je l'ai dit dans une interview avec Josevânia Dantas :

On apprend à parler en parlant. On apprend à écrire en écrivant. On apprend à vivre en vivant. [...] c'est à partir de cette réflexion et de ce défi, de cette compréhension et aussi de la recherche d'un langage à la fois durable et exprimant la durabilité de l'être que la scénopoésie se manifeste.
(Lima, Ray. Dans Lettre 1 à Josy Dantas).

APPENDICE B

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT EN FRANÇAIS ET EN PORTUGAIS

**FORMULAIRE DE CONSENTEMENT**

Titre du projet de recherche : « La démocratie dans la rue. La construction de la démocratie au quotidien par des artistes pratiquant la ‘scénopoésie’ au Brésil. »

Étudiant-chercheur : Fabio Ramos Ariston, maîtrise en sociologie, +55(21)96641-3030, ramos_ariston.fabio@courrier.uqam.ca

Direction de recherche : Victor Armony, Professeur titulaire au département de sociologie, (514) 987-3000 poste 4985, armony.victor@uqam.ca

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique des entretiens semi-directifs. Avant d’accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Ce projet vise à mieux comprendre les implications démocratiques de la pratique de la « scénopoésie » par des acteurs / actrices de théâtre de rue au Brésil qui adoptent ce langage artistique, à travers l'analyse du discours de certains de ces artistes. En ce sens, nous avons l'intention d'interviewer cinq acteurs et actrices qui pratiquent la « scénopoésie ».

Nature et durée de votre participation

Votre participation consiste à donner une entrevue individuelle au cours de laquelle il vous sera demandé d'exprimer, entre autres choses, votre avis sur la pratique de la « scenopoésie » et la relation que vous envisagez entre cette pratique et la démocratie. Cette entrevue sera enregistrée numériquement avec votre permission et ne prendra plus qu'une heure de votre temps. L'entretien se déroulera numériquement, à une date et une heure à convenir.

Avantages liés à la participation

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances sociologiques sur la relation entre la « scenopoésie » et la démocratie. De plus, votre participation permettra de vous exprimer sur votre pratique théâtrale, servant ainsi comme un exercice d'élaboration et d'expression sur le sujet. Vous ne retirerez personnellement pas d'avantages à participer à cette étude. Toutefois, vous aurez contribué à l'avancement de la compréhension de ce phénomène socioculturel.

Risques liés à la participation

Il n'y a pas de risque d'inconfort associé à votre participation à cette rencontre. Dans tous le cas, vous pouvez ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante ou vous pouvez mettre fin à l'entrevue si vous l'estimez nécessaire.

Confidentialité

Votre participation sera confidentielle, sauf si vous préférez que votre nom soit mentionné dans le travail.

Si vous choisissez la confidentialité, il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels et que seulement le chercheur et son directeur de recherche auront accès à votre enregistrement et au contenu de sa transcription. Vos informations personnelles ne seront connues que des chercheurs et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. Vous serez identifié par un numéro. Aucun renseignement permettant de vous identifier (nom, adresse, courriel, téléphone, etc.) n'apparaîtra sur la transcription de votre entretien. Le fichier contenant vos données personnelles sera conservé dans un document protégé par un mot de passe dans l'ordinateur du chercheur. Le matériel de recherche (enregistrements numériques et transcriptions codées) ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clef pour la durée totale du projet. Les enregistrements ainsi que les formulaires de consentement seront détruits après la fin du projet.

La décision de participer ouvertement (dans ce cas, vous serez identifié et votre nom apparaîtra au travail final) ou de forme confidentielle (dans ce cas, vous ne serez pas identifié et votre nom n'apparaîtra pas dans le travail final) dépend uniquement de votre préférence. Nous soulignons que la participation ouverte ou confidentielle n'entraînera aucune différence dans les résultats de la recherche, étant indifférent au chercheur quelle option vous choisirez. Jusqu'à la date de publication du travail final (mémoire), vous pouvez reconsidérer votre option de confidentialité. Dans ce cas, vous n'avez qu'à communiquer votre décision au chercheur par le courriel ramos_ariston.fabio@courrier.uqam.ca.

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Fabio Ramos Ariston; toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation vous pouvez communiquer avec les responsables du projet: Victor Armony, professeur du Département de Sociologie, (514) 987-3000 ext. 4985, armony.victor@uqam.ca Fabio Ramos Ariston, étudiant à la maîtrise en sociologie, (21)96641-3030, ramos_ariston.fabio@courrier.uqam.ca.

Des questions sur vos droits? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE, par le courriel: cerpe4@uqam.ca

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et nous tenons à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

_____ Prénom, Nom
 _____ Signature
 _____ Date

_____ Courriel

Choisissez une seule option pour chaque une des deux questions suivantes :

1. Confidentialité

Je ne veux pas être identifié dans le travail final

Je veux être identifié dans le travail final

2. Résultats de la recherche

Je veux recevoir une copie du travail final (mémoire) par courriel

Je ne veux pas recevoir une copie du travail final (mémoire) par courriel

Engagement du chercheur

Je, soussigné certifie

(a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire;

(b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;

(c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;

(d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

_____ Nom

_____ Signature

_____ Date



TERMO DE CONSENTIMENTO

Título do projeto de pesquisa: “A democracia na rua. A construção da democracia no dia-a-dia por artistas praticantes da cenopoesia.”

Estudante-pesquisador: Fabio Ramos Ariston, maitrise en sociologie, +55(21)96641-3030, ramos_ariston.fabio@courrier.uqam.ca

Orientação de pesquisa: Victor Armony, Professor titular no departamento de sociologia, (514) 987-3000 ramal 4985, armony.victor@uqam.ca

Preâmbulo

Solicitamos sua participação em um projeto de pesquisa que conta com entrevistas semiestruturadas. Antes de concordar com a participação neste projeto, solicitamos que você considere cuidadosamente as informações relacionadas a seguir.

Este formulário de consentimento busca explicar a finalidade deste estudo, os procedimentos, os benefícios, riscos e inconvenientes, bem como que pessoas contatar, caso considere necessário.

Pedimos que você faça todas as perguntas que você considere úteis.

Descrição do projeto e objetivos

Este projeto visa compreender melhor as implicações democráticas da prática da “cenopoesia” por atores/atrizes de teatro de rua no Brasil, por meio da análise do discurso desses artistas. Nesse sentido, pretende-se entrevistar cinco atores e atrizes praticantes da “cenopoesia”.

Natureza e duração de sua participação

Sua participação consiste em uma única entrevista individual durante a qual você será solicitada (o) a expressar, entre outros, seu ponto-de-vista sobre a prática da “cenopoesia” e a relação entre essa prática e a democracia. Essa entrevista será gravada digitalmente com a sua permissão e durará cerca de 1 hora. Será realizada por meio digital, em data e horário a ser combinado.

Benefícios associados à sua participação

A sua participação contribuirá para o avanço do conhecimento sociológico sobre a relação entre a “cenopoesia” e a democracia. Além disso, sua participação permitirá que você se expresse a respeito de sua prática de teatro de rua, servindo como um exercício de elaboração e expressão sobre o assunto. Você não obterá benefícios pessoais por participar deste estudo. No entanto, ao

participar, você terá contribuído para o avanço da compreensão sobre esse fenômeno sociocultural.

Riscos associados à sua participação

Não há riscos de desconforto associados à sua participação. De qualquer forma, você pode optar por não responder a uma pergunta que achar embaraçosa ou encerrar a entrevista, se considerar necessário.

Confidencialidade

Sua participação na pesquisa poderá ser confidencial, a não ser que você prefira ter seu nome mencionado no trabalho final.

Se você escolher a confidencialidade, entende-se que as informações recolhidas durante a entrevista são confidenciais e somente o pesquisador e o orientador da pesquisa terão acesso à sua gravação e ao conteúdo da transcrição. Somente os pesquisadores terão acesso às suas informações pessoais e estas não serão reveladas durante a divulgação dos resultados. Você será identificado por um número. Nenhuma informação permitindo sua identificação (nome, endereço, e-mail, telefone, etc.) aparecerá na transcrição da sua entrevista. O arquivo contendo seus dados pessoais será conservado em um documento protegido por senha no computador do pesquisador. O material de pesquisa (gravação digital e transcrição codificada) e seu formulário de consentimento serão conservados separadamente no laboratório do pesquisador responsável ao longo de toda a duração do projeto. Registros e formulários de consentimento serão destruídos após a conclusão do projeto.

A decisão de participar abertamente (neste caso você será identificado e seu nome constará do trabalho final) ou confidencialmente (neste caso você não será identificado e seu nome não aparecerá no trabalho final) cabe unicamente a você, dependendo exclusivamente da sua preferência. Ressaltamos que a participação aberta ou confidencial não implicará em nenhuma diferença para o resultado da pesquisa, sendo indiferente para o pesquisador qual opção você escolherá. Até a data da publicação do trabalho final (dissertação), você poderá reconsiderar a sua opção de confidencialidade, bastando para isso comunicar o pesquisador pelo email ramos_ariston.fabio@courrier.uqam.ca.

Participação voluntária e retirada

Sua participação é totalmente livre e voluntária. Você pode se recusar a participar ou se retirar a qualquer momento sem ter de justificar a sua decisão. Se você decidir se retirar do estudo, você deve simplesmente notificar o estudante-pesquisador Fabio Ramos Ariston; todos os dados associados a você serão destruídos.

Compensação

Não há compensações previstas.

Perguntas sobre o projeto?

Para quaisquer outras dúvidas sobre o projeto e sua participação, você deve contatar os responsáveis pelo projeto: Victor Armony, professor do Departamento de Sociologia, (514) 987-3000 ramal 4985, armony.victor@uqam.ca e Fabio Ramos Ariston, mestrando em sociologia, (21) 96641-3030, ramos_ariston.fabio@courrier.uqam.ca.

Perguntas sobre os seus direitos?

O Comitê de Ética em Pesquisa para projetos de estudantes envolvendo seres humanos (CERPE) aprovou o projeto de pesquisa do qual você participa. Para obter informações sobre as responsabilidades da equipe de pesquisa sobre a ética da pesquisa envolvendo seres humanos ou para apresentar uma queixa, você pode entrar em contato com a coordenação do CERPE, pelo e-mail: cerpe4@uqam.ca

Agradecimentos

Sua colaboração é essencial para a realização de nosso projeto e nós fazemos questão de agradecer sua participação

Consentimento

Eu declaro ter lido e compreendido o presente projeto, a natureza e a extensão da minha participação tal como apresentados no presente termo de consentimento. Eu pude fazer todas as perguntas relacionadas aos diferentes aspectos deste estudo, tendo recebido respostas satisfatórias para elas.

Eu, abaixo assinado, aceito voluntariamente participar deste estudo. Eu posso me retirar a qualquer momento sem inconvenientes de qualquer tipo. Certifico que me foi dado o tempo necessário para refletir e tomar minha decisão.

Uma cópia assinada deste formulário de informação e de consentimento deve me ser entregue.

_____ Nome, Sobrenome

_____ Assinatura

_____ Data

_____ E-mail

Escolha apenas uma opção para cada uma das duas perguntas a seguir:

1. Confidencialidade

Eu não quero ser identificado no trabalho final (dissertação)

Eu quero ser identificado no trabalho final (dissertação)

2. Resultados da pesquisa

Eu quero receber uma cópia do trabalho final (dissertação) por e-mail

Eu não quero receber uma cópia do trabalho final (dissertação) por e-mail

Comprometimento do pesquisador

Eu, abaixo assinado, certifico

(a) ter explicado à signatária/ao signatário os termos do presente formulário;

(b) ter respondido aos questionamentos feitos a este respeito;

(c) ter indicado claramente que ela ou ele é livre para retirar sua participação do projeto de pesquisa descrito acima a qualquer momento;

(d) que uma cópia assinada e datada do presente formulário lhe será entregue

_____ Nome

_____ Assinatura

_____ Data

APPENDICE C

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

UQAM | Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains

No. de certificat: 3546
Certificat émis le: 12-04-2021

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE RENOUVELLEMENT

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE FSH) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	La démocratie dans la rue. La construction de la démocratie au quotidien par des groupes de théâtre pratiquant la 'scénopoésie' au Brésil.
Nom de l'étudiant:	Fabio RAMOS ARISTON
Programme d'études:	Maîtrise en sociologie
Direction de recherche:	Victor ARMONY

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Anne-Marie Parisot

Professeure, Département de linguistique

Présidente du CERPÉ FSH

BIBLIOGRAPHIE

- Avritzer, L. (2016). *Impasses da democracia no Brasil*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- Berthold, M. (2004). *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Boal, A. (2007). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte.
- Boal, A. (2009). Vida e Obra. Boal. <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>
- Bobbio, N. (2000). *O futuro da democracia*. São Paulo : Paz e Terra.
- Bobbio, N. (2005). *Liberalismo e Democracia*. São Paulo : Brasiliense.
- Brook, P. (1977). *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- Canclini, N. G. (1984). *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Cartledge, P. (2009). *Grécia Antiga. Coleção História Ilustrada*. São Paulo: Ediouro.
- Cartledge, P. (2016). *Democracy, a life*. Oxford University Press.
- Cruciani, F. Falletti, C. (1999). *Teatro de rua*. São Paulo : Hucitec.
- Dahl, R. (1989). *Democracy and its critics*. New Haven: Yale University Press.
- Dantas, M. J. (2015). *Cenopoesia, a arte em todo saber*. [Mémoire de maîtrise, Université Fédérale de Paraíba].
- Dantas, U. (réalis.). (2018, 6 juin). *Corpo meu minha morada: a cenopoesia de Ray Lima* [Vidéo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=_4uW9N3Kt6Q
- Dantas, V. (2009). *Dialogismo e arte na gestão em saúde : a perspectiva popular nas Cirandas da Vida em Fortaleza-CE*. [Thèse de doctorat, Université Fédérale de Ceará].
- Fanon, F. (2002). *Les damnés de la terre*. Paris : Éditions La Découverte & Syros.
- Freire, P. (1981). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro : Paz e Terra.
- Galeano, E. (1994). *Las palabras andante*. México: Siglo XXI Ediciones.

Habermas, J. (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a category of Bourgeois Society*. Cambridge: Polity.

Haddad, A. (2001). *Reflections about twenty years experience of the theater group "Tá na Rua"*. Trans/Form/Ação (São Paulo), v.24, p.153-161.

Huntington, S. (1991). *The third wave: Democratization in the late twentieth century*. Norman: University of Oklahoma Press.

Kopenawa, D., Albert, B. (2016). *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lima, M. G. (2016). *Democracia e Arte*. <http://democraciaearte.blogspot.com/>

Lima, R. (2012). *Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro–manifesto da Cenopoesia*. Fortaleza: Expressão.

Lima, R. (2008). *Rede Humaniza SUS*. <https://redehumanizasus.net/usuario/raylimalima/>

Linera, A. G. (2016). *Democracia Estado Nación*. La Paz : Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Magaldi, F. (2018). *A unidade das coisas. Nise da Silveira e a genealogia de uma psiquiatra rebelde no Rio de Janeiro, Brasil*. [Thèse de doctorat, Université Fédérale de Rio de Janeiro].

Mairie de la ville de Rio de Janeiro (2011). Département municipal de la santé. *O saber em todo ser. 1er Congrès Ouvert de l'Université Populaire des Arts et des Sciences*.

Montambeault, F. (2016). *The politics of local participatory democracy in Latin America. Institutions, actors and interactions*. Stanford : Stanford University Press.

Pordeus, V. (2018). *Restoring the art of healing*. Rio de Janeiro: UPAC.

Quijano, A. (2005). *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Rosanvallon, P. (2006). *La contre-démocratie. La politique à l'âge de la défiance*. Éditions du Seuil.

Santos, B. de S. (2009). *Democratizar a Democracia. Os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

Santos, B. de S. « Épistémologies du Sud », *Études rurales* [En ligne], 187 | 2011, mis en ligne le 12 septembre 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/9351> ; DOI : 10.4000/etudesrurales.9351

Santos, B. de S. (2018). Mendes, José Manuel (dir.). *Demodiversidade. Imaginar novas possibilidades democráticas*. Belo Horizonte : Autêntica.

Santos, B. de S. (2019). *O fim do imperio cognitivo. A afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica.

Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. New York : Routledge Classics.

Schumpeter, J. (1984). *Capitalismo, socialismo e democracia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Silva, F. (2019). *América Latina em seu labirinto. Democracia e autoritarismo no século XXI*. Rio de Janeiro: Ponteio.

Silveira, N. (2015). *Imagens do inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes.

Telles, N. Carneiro, A. (2005). *Teatro de rua. Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro : E-papers.

Turle, L. Trindade, J. (2016). *Teatro(s) de rua do Brasil. A luta pelo espaço público*. São Paulo : Perspectiva.

Turner, V. (1982). *From ritual to theater: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.