



HAL
open science

Se mettre en jeu. Enquêter dans le Népal rural par le théâtre déclencheur.

Lise Ll Landrin

► **To cite this version:**

Lise Ll Landrin. Se mettre en jeu. Enquêter dans le Népal rural par le théâtre déclencheur.. Géographie. Université de Grenoble, 2021. Français. NNT: . tel-04227540

HAL Id: tel-04227540

<https://shs.hal.science/tel-04227540>

Submitted on 3 Oct 2023

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

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

Copyright

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEURE DE L'UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Géographie**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Lise LANDRIN

Thèse dirigée par **Myriam HOUSSAY-HOLZSCHUCH**,
Professeure, Université de Grenoble Alpes
et codirigée par **Isabelle SACAREAU**, Professeure, Université de
Bordeaux Montaigne

préparée au sein du **Laboratoire PACTE – UMR 5194**
dans **l'École Doctorale Sciences de l'Homme du Politique et
du Territoire – ED 454**

Se mettre en jeu. Enquêter dans le Népal rural par le théâtre déclencheur

Thèse soutenue publiquement le **15 Mars 2021**,
devant le jury composé de :

Mme Béatrice, COLLIGNON

Professeure, Université Bordeaux Montaigne, Examinatrice

Mr Michel LUSSAULT

Professeur, Directeur de l'Ecole Urbaine de Lyon, Rapporteur

Mr Xavier, BERNIER

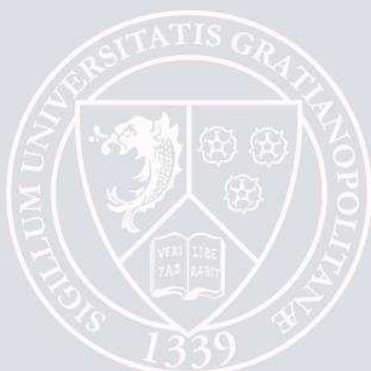
Professeur, Paris Sorbonne Université, Rapporteur

Mme Nathalie, GAUTHARD

Professeure, Université d'Artois, Examinatrice

Mr Tristan, BRUSLE

Chargé de recherches, CNRS (CEH), Examineur



« Nous » ne désigne pas une addition de sujets (« je » plus « je » plus « je »...) mais un sujet collectif, dilaté autour de moi qui parle : moi et *du* non-moi, en partie indéfini, potentiellement illimité, moi et tout ce à quoi je peux ou je veux bien me relier.[...] « Nous » est le résultat d'un « je » qui s'est ouvert (ouvert à ce qu'il n'est pas), qui s'est dilaté, déposé au-dehors, *élargi*. « Nous » ne signifie pas : les miens, tous ceux qui sont pareils que moi ; mais : tous ceux qui pourront être le « je » de ce « nous », l'endosser, le reprendre à leur compte, en éprouver la force. Il ne s'agit pas avec « nous » de dire qui je suis, de me déclarer ; il ne s'agit même pas de dire comme qui je suis ; mais ce que nous pourrons faire si nous nous nouons. « Nous » ne saurait ouvrir à la question de l'identité (en es-tu ?), mais à la tâche infinie qui consiste à faire et défaire des collectifs (oui, aussi défaire), des pluriels suffisamment soudés pour qu'ils puissent s'énoncer.

Marielle Macé, *Nos cabanes*, (2019 :18-21)

Remerciements

Nouons-nous : c'est la revendication politique et ontologique de Marielle Macé, et c'est en écho à cette formule que je souhaiterais remercier celles et ceux en nombre qui ont pris part à cette thèse.

Je souhaite avant tout remercier Pariksha Lamichhane, ma jumelle du Népal. Notre rencontre était aussi évidente qu'improbable et c'est sa puissance qui a allumé la forge.

J'aimerais remercier sans pareil Myriam Houssay-Holzschuch qui m'a encouragée à aller là où mon intuition me guidait, même si certains sujets demandent qu'on y entre par effraction. Son soutien inconditionnel, son enthousiasme et son modèle d'éthique universitaire forment un véritable joyau. Merci pour cette incomparable qualité d'encadrement qui m'a donné l'élan heureux pour la recherche mais aussi pour l'enseignement.

Je voudrais également remercier Isabelle Sacareau pour sa direction et sa confiance envers mon expérimentation. Je mesure la préciosité d'éditer une recherche sans auto-censure, accompagnée avec rigueur et bienveillance. C'est avec toi, avec vous deux réunies et grâce à votre disponibilité sans faille que j'ai pu faire chemin sur ce terrain himalayen.

Je tiens également à remercier très chaleureusement l'ensemble des membres du jury pour accepter de me lire et pour manifester de la curiosité envers cette recherche depuis leurs disciplines respectives. Merci à Michel Lussault et à Xavier Bernier d'avoir accepté d'être rapporteurs, à Nathalie Gauthard d'être examinatrice, à Béatrice Collignon et à Tristan Bruslé qui sont non seulement jury mais qui ont aussi accepté de former un comité de thèse pour m'accompagner dans l'élaboration de cette recherche. Je remercie à ce titre les deux autres membres du comité pour leur clairvoyance et leurs conseils : Marlène Jouan et Gabriele Sofia. Un grand merci aussi à Yann Calbérac pour cette journée d'étude réalisée à Grenoble (2018) et pour toutes les autres contributions qui sont encore en coulisses.

Je souhaite remercier l'ENS de Lyon pour son financement ministériel spécifique qui m'a permis d'avoir une bourse de recherche pour trois années. Je remercie également et tout particulièrement le laboratoire de PACTE, sa direction créative par Anne-Laure Amilhat-Szary et son véritable soin porté aux doctorant·es. Merci à l'équipe Justice Sociale pour ses invitations nombreuses et ses échanges horizontaux toujours plus stimulants. Merci aussi au Performance Lab de la MACI pour m'avoir intégrée à ses dynamiques de recherche-crédation. Je tiens à remercier également toute l'équipe de l'Institut d'Urbanisme et de Géographie Alpine pour m'avoir accueillie en tant que doctorante, puis en tant qu'ATER deux années de suite. Cet institut et son personnel m'ont accompagnée dans les compétences les plus variées en encourageant toujours mes initiatives : merci pour cette confiance constante.

Je remercie également les structures pédagogiques de l'Université de Grenoble Alpes, qui au travers de différents programmes ont retenu mes propositions pour intégrer le théâtre à l'enseignement de la géographie. Merci aussi à Chantal Gendronneau de l'association L.I.E.N.S et à Mathieu Chaveneau de l'équipe de Libellud pour leurs soutiens financiers mais avant tout pour leurs invitations humanistes, si précieuses à ma recherche.

J'aimerais aussi tout particulièrement remercier toutes celles et ceux qui m'ont accompagnée sur le terrain pour m'offrir leurs points de vue et leurs contributions au récit du théâtre : Renu Yogi, Subina Poudel, Sicksha K. C, Marine Baudot, Elodie Berthe, Maxime Kgozien et bien sûr Kamala Tamang à qui je dois tant. Merci à l'ONG Rock'n'Wood pour son aide au Népal, pour ses créations architecturales et filmiques expertes. Je remercie aussi Blandine et Eloïse Ripert pour leur amitié et leur accueil si délicieux à Katmandou ; Ornella Puschiasis, Jean Sirdey et Mauve Létang pour m'avoir épaulée lorsque je doutais sur le terrain. Je remercie également toutes celles et ceux qui se sont risqués à monter sur les planches du théâtre à Sirubari et qui m'ont épaulée. Namaste à toutes.

Je remercie aussi tout particulièrement Julie Arménio et toute la compagnie Ru'elles parce que c'est aussi depuis Grenoble et ses squares militants que le théâtre déclencheur est né. Merci à Mylène Vidjet pour ses vidéos, à Jackie Simoncelli pour son œuvre chorégraphique, à Sacha pour le collectif de Corps-Accord, à Annette Wijbrans pour ses dessins, à Morgan Cohen pour son graphisme. Merci aussi à Claire Revol pour ses deux années de Goffman théâtralisé ; merci aux Licence 3 GES (2018 et 2019) et aux Master IDS (2019) pour avoir nourri cet objet de recherche ; merci enfin à Sébastien Leroux pour tout ce qu'il défend dans ses approches pédagogiques. Merci aussi à Adèle Bruyère pour m'avoir donné l'occasion de présenter ma recherche devant des CM1 et pour avoir organisé cet échange de cartes mentales entre Echirolles et Sirubari. Enfin je remercie Julie Murat pour son accompagnement à une traduction réflexive en anglais.

Je souhaite également saluer et remercier toute l'équipe doctorante de PACTE (Grenoble et CERMOSEM) et en particulier les différentes équipes de MéThéoGéo qui m'ont fait rencontrer Claire Hancock, Joëlle Zask et Jean-Marc Besse autour de séminaires ardéchois qui me laissent des souvenirs exceptionnels. J'aimerais aussi dire merci à toutes les personnes avec qui j'ai partagé la frénésie des pomodoro et notamment la famille élargie de Menthonnex pour ces vrais beaux moments d'écriture ensemble. Le confinement de la rédaction n'aurait pas été si heureux sans Cláske, Kirsten, Renaud, Myriam, Sheilla, Chloé, Julien, Laura, Pierre, Sophie, Marie mais aussi Jean-Baptiste ce grand-frère de recherche qui m'a littéralement prêté sa plume depuis quelques années. Un chaleureux merci aussi à toutes les amies qui m'ont ouvert la porte de chez elles pour y travailler : Catherine, Marlène, Mado et la famille berzéenne.

Enfin bien sûr je pense particulièrement à ma famille et mes ami·es proches qui ont déployé la plus grande originalité pour m'accompagner dans les coutures de ces cinq années avec autant d'amour que d'humour. Mes parents pour qui le Népal et cette relecture de thèse ont été l'occasion d'une nouvelle folie ordinaire, mes deux sœurs qui allument tous les jours les lumières vitales du cinéma et de la danse, la famille Marseillaise et son N'goni qui chante, Lila et Sarah les éternelles. Sans compter Thukpa mero buda ; et nos hourras essentiels.

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION GENERALE	9
PARTIE 1 - Déclencher une recherche.....	23
CHAPITRE 1 - Géographie et savoirs situés pour un renouvellement épistémologique	25
CHAPITRE 2- Géographie et théâtre : une praxis de la création pour une étude en terrain népalais	81
CHAPITRE 3- Le théâtre déclencheur, fabrique d'un protocole de recherche participative	157
PARTIE 2- Du lieu théâtral à l'espace de la performance : analyser les espaces du théâtre à Sirubari..	215
CHAPITRE 4- Le théâtre : un lieu autre pour révéler l'organisation de l'espace	239
CHAPITRE 5- La scène : expérimenter, représenter et transformer le quotidien.....	307
CHAPITRE 6 - L'espace de la performance	383
PARTIE 3- Restituer, transférer et évaluer le théâtre déclencheur.....	451
CHAPITRE 7- Le théâtre : une pratique à hauts risques ? Critiques et généralisation d'une méthode qui pense une éthique dans la pratique.....	453
CONCLUSION GENERALE	527
ANNEXES.....	535
BIBLIOGRAPHIE	549
TABLE DES MATIÈRES.....	575

Introduction générale



Source : L. Landrin, 2017

21 avril 2017. Cela fait une dizaine de jours que je suis à Sirubari et ce à quoi j'assiste a un goût à la fois étrange et familial. On célèbre un mariage au pied levé entre un homme du village et une femme de Satupasal. Le marié est habillé tout de bleu, costard moderne, lunettes de soleil : il revient juste de Corée et pensait ne séjourner à Sirubari que pour ses vacances annuelles. Mais il y a trois jours, ses parents ont décidé de le marier. *Baisakh*, c'est un mois idéal pour célébrer les unions et Soudam l'expatrié de 26 ans ne pouvait l'ignorer. Sa famille a trouvé une femme par réseau de connaissance élargi. Elle a 18 ans, elle étudie en classe 12¹, et ses examens scolaires sont la semaine prochaine. Mais il faut faire vite car Soudam va repartir en Corée où le travail l'attend. Une journée suffit à la négociation, les deux familles sont respectables, lui est Gurung, elle est indo-népalaise de la caste *chbetri*, et visiblement tout le monde semble tirer parti du contrat. Tout le monde sauf peut-être, les époux en question : pris de court, la femme et l'homme se voient aujourd'hui pour la première fois et tout le temps de la cérémonie, les deux êtres sont blêmes. Le soir tombé, la mariée revient avec nous à Sirubari au-devant d'un bus trop plein. Elle va découvrir sa nouvelle demeure *ad vitam*, laissant sa famille et ses études derrière elle.

¹ Equivalent de la terminale, dernier niveau du secondaire pour obtenir le grade du *Secondary Education Examination* (SEE).

Outre la difficulté de rester neutre dans l'observation de ce rite, ce qui m'a interloquée ce jour-là, c'est l'art de mettre en scène l'union. Dans la disposition des corps et des objets, dans les costumes, les gestes, les déplacements et même dans les regards : partout on pressent que chaque élément a une place et une signification bien précise. Que chaque personne a un rôle attribué. Cette photographie le met à l'image : pour concrétiser l'union maritale, l'homme est placé sur un tabouret certes discret, mais qui symbolise de manière matérielle et spatiale toute la supériorité qu'il a désormais sur une femme qui lui appartient. En retour, l'épouse incline légèrement la tête et baisse le regard. Démonstratifs, performatifs : tous ces gestes forgent des identités bien distinctes. Force est de constater qu'au Népal comme ailleurs, la vie sociale est rythmée par une série de mises en scène ; dans des rituels spécifiques mais aussi au gré des interactions ordinaires.



Source : L. Landrin, 2018

30 mars 2018. Deux femmes se préparent pour leur entrée en scène sous le kiosque de Sirubari. Elles prennent soin de faire quelques retouches à leurs costumes et posent pour une photo souvenir. L'une jouera dans quelques instants le rôle d'un mari, refusant que sa femme quitte ses tâches domestiques pour se former à un métier d'artisanat. L'autre comédienne prendra le rôle de l'épouse, cherchant à convaincre le mari de la justesse de sa requête. Alors qu'elle fait face à un environnement social qui ne la soutient pas, cette femme part en quête des leviers qui lui permettront de se réaliser. Les deux actrices qui apparaissent sur ce cliché appartiennent aux basses castes de Sirubari (*damai* et *kami*). La comédienne Pariksha Lamichhane et moi-même les avons invitées à créer un groupe de théâtre amateur en avril 2017, mais les craintes de l'inconnu, le travail à charge et l'absence d'une

autorisation officielle les ont menées à décliner l'offre. Un an plus tard, après la constitution de quatre autres groupes de théâtre au village, ces femmes souhaitaient à leur tour faire du théâtre, et cette photographie est le résultat d'un cheminement collectif porteur de sens. Le dernier jour de notre présence au village, Pariksha, les comédiennes et moi nous nous sommes donné rendez-vous à l'orée du jour et de la forêt, pour jouer cette pièce et en garder une trace filmée. La scène de théâtre est à même la terre, approximativement délimitée par une bâche. Mais dès que la pièce commence, ce carré au sol devient protéiforme. Il devient tout ce que les comédiennes veulent bien y projeter : un espace domestique, une ruelle de village, l'espace monde ou même l'espace intérieur de la conscience. Pour rendre cet espace signifiant elles n'ont même pas besoin de le nommer : un geste, une coprésence, un silence parfois suffit à faire comprendre où nous sommes.

Si je juxtapose ces deux images – celle d'un mariage et celle des préparatifs d'une pièce de théâtre – c'est parce qu'elles sont analogues à certains égards. Car je crois véritablement que la mise en scène de la vie quotidienne n'est pas qu'une affaire de métaphore (Goffman, 1996a). Nos interactions mais aussi les places que nous occupons au sein d'un groupe et dans l'espace sont tissées par un ensemble de prescriptions normatives incarnées et reproduites, plus ou moins consciemment. Les mises en scène sociales du Népal ont leurs spécificités, dans la mesure où l'hindouisme a installé des logiques de coprésences strictes et des fragmentations de l'espace de sorte à préserver un ordre du monde (le *dharma*). Parler d'une organisation scénique de l'ordinaire ne revient pas à dire que théâtre et performances sociales sont une seule et même chose, mais de supposer que l'un fournit à l'autre un registre d'intelligibilités. Dit autrement, je forme l'hypothèse qu'une pratique de théâtre peut être une opération active de mise en visibilité des rôles quotidiens dans le Népal rural.

C'est du moins une hypothèse qu'il m'a été possible de formuler suite à la rencontre de la comédienne népalaise Pariksha Lamichhane à Pokhara, le 1^{er} avril 2017. À partir de nos deux postures distinctes (l'une chercheuse, l'autre artiste), une envie commune est née : se rendre dans un village pour tenter d'y construire des ateliers de théâtre amateur pour voir ce que les personnes ont à dire au travers de cet outil. Nous faisons ensemble l'hypothèse que le théâtre permet de voir des phénomènes qui sont invisibles autrement ; et qu'il crée des savoirs qui peuvent être utiles à celles et à ceux que la mise en scène concerne directement. Ainsi la méthode théâtrale s'interroge fondamentalement sur la nature de nos savoirs et la possibilité pour les chercheur·es de participer à autre chose qu'à interroger des enquêté·es : à quoi mais aussi à qui servent les savoirs produits par la scène ? La méthode que je mets à l'étude dans cette thèse se trouve au croisement de trois branches : le théâtre communautaire ; une géographie du Népal rural ; et la fabrique de savoirs en quête d'une éthique. Bien que peu communément mises ensemble, ces trois focales convergent pour informer une recherche qui considère que les savoirs sont des pouvoirs, et qu'à ce titre, théorie et pratique sont indivisibles.

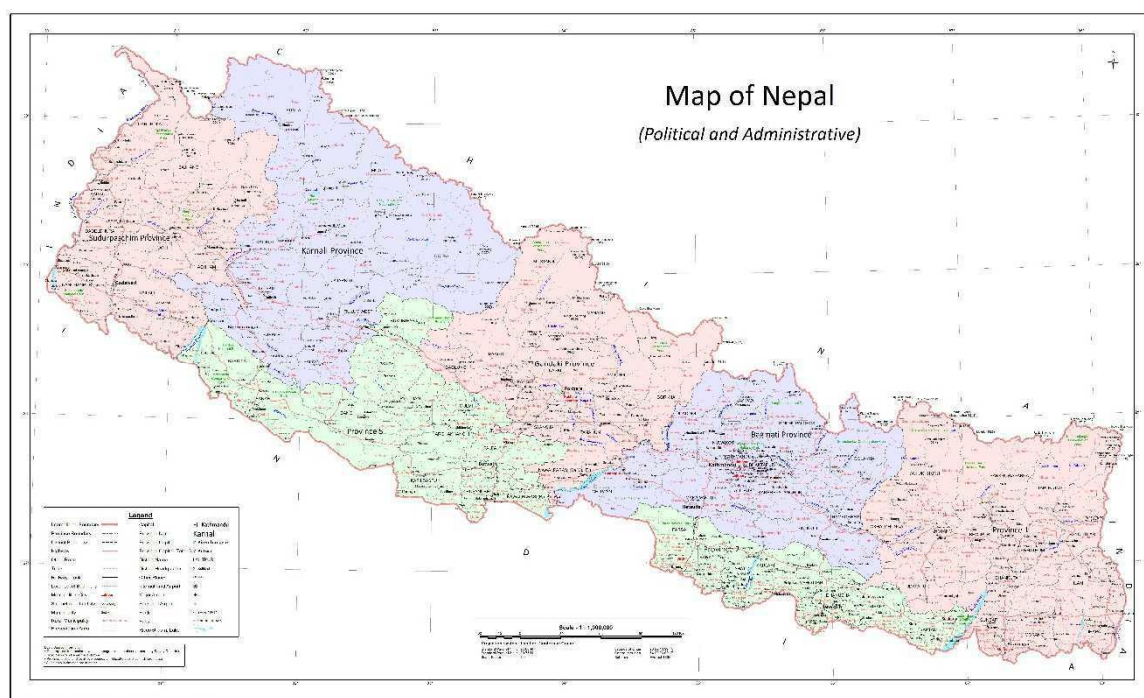
Un art de la scène à la rencontre de la géographie

Il m'arrive de penser que le théâtre et la géographie fonctionnent comme un rendez-vous manqué. En effet, le théâtre n'est ni un objet ni une méthode de la géographie – cette relation reste majoritairement à construire – tandis que parallèlement la géographie est régulièrement la grande oubliée des tables rondes portées par les arts de la scène (Calbérac & Landrin, 2017). Pourtant si l'on reprend leurs définitions canoniques, le théâtre est un lieu depuis lequel on voit le monde (*theatrum*) de même qu'un art qui repose sur une représentation de l'espace ; tandis que la géographie elle, se proclame la science de l'espace et des acteurs (Lévy & Lussault, 2013; Ubersfeld, 2015). Le partage d'un vocabulaire scénique et actoriel entre le théâtre et la géographie est bien trop frappant pour ne pas saisir l'occasion de les faire communiquer. Toutefois, le « théâtre » qui m'intéresse n'est pas celui du référentiel occidental. Formée au « Théâtre de l'Opprimé » par l'école du *Mandala Theatre* à Katmandou, Pariksha est une actrice et metteuse en scène passionnée du théâtre communautaire qui consiste à accompagner un groupe amateur dans la découverte de l'expressivité théâtrale (Arrigoni, 2017; Boal, 2014). Instruite par les fondateurs népalais de *l'Aarohan School*, ainsi que par des professionnels issus du Brésil, de l'Inde, du Canada ou de contrées européennes, Pariksha fait partie de ces artistes contemporaines du Népal qui pensent la scène comme un art de l'émancipation et un lieu du politique. En ce sens le théâtre qu'elle développe ne vise pas à divertir mais à stimuler des pouvoirs d'agir dans une optique de transformation sociale. Tout comme Augusto Boal le supposait en initiant son Théâtre de l'Opprimé dans les années 1970 dans le contexte dictatorial du Brésil, le théâtre que nous défendons considère qu'une émancipation individuelle et collective passe par une transformation du stade de spectateur ou de spectatrice à celle d'acteur ou d'actrice (Boal, 2004; Raynor, 2018). Pariksha a monté plusieurs pièces de théâtre contestatrices à Katmandou, mais elle a également cherché à se détacher de l'intelligentsia urbaine pour s'intéresser aux mutations sociales qui se multiplient dans les milieux ruraux du Népal.

Dans cette recherche je m'attacherai donc à analyser les spécificités sémantiques des expressions scéniques et les manières dont des groupes d'adolescent·es et de femmes s'en sont saisies en explorant les imaginaires, les stéréotypes et les désirs de transgression des normes qui assignent. La tension qui traverse cette proposition de recherche consiste donc à analyser des données de théâtre qui n'ont pas vocation à être des « témoignages » mais d'abord des matériaux pour une création locale de théâtre. En collaboration entre artiste et chercheuse, ce terrain de géographe ne cherche pas une manière fantaisiste de récolter des récits de vie, mais cherche à créer des conditions d'énonciation de sorte à former une matière pétrissable, réformable, évolutive ; dit autrement un champ de forces vives (Laplantine, 2018; Zask *et al.*, 2014).

La genèse du questionnement : le Népal rural

Faire du théâtre dans les milieux ruraux du Népal n'était pas au programme lors de la rédaction de mon projet de thèse. Ce choix a émergé sur le terrain, quelque part entre la quête d'une méthode pertinente d'enquête pour étudier des mutations sociales rapides, l'inconfort d'une éthique de recherche, et la rencontre fortuite avec Pariksha Lamichhane.



Carte 1 : Carte administrative des régions au Népal suite à la reconfiguration de Mars 2017. Source : Gouvernement du Népal, 2020, <https://nepalindata.com/resource/category/maps/>

Les mutations du monde rural au Népal ne sont pas neuves, mais elles s'accroissent ces dix dernières années sous l'effet de connexions de plus en plus intenses en faveur d'une circulation internationale (Bernier, 1996). Dans les expériences de terrain que j'ai effectuées dans le district de Bajura (extrême Ouest du Népal), dans la région centrale de l'Annapurna (Sikles et Sirubari), dans la région septentrionale du Langtang ou celle méridionale du Terai, les normes sociales véhiculées par les réseaux sociaux et l'aspiration à différents modes de vie chez les jeunes générations donnent à voir un monde rural en pleine reconfiguration spatiale et sociale (Aubriot & Bruslé, 2012; Ripert, 2015). En l'espace d'une génération les logiques de déplacement, de droit au travail, de contraception ou d'obligation envers les aînés ont changé. L'arrivée récente de l'éducation dans les villages (depuis une dizaine d'années), les migrations de travail à l'international, l'extension du réseau des données mobiles ou encore la création d'une route sponsorisée par l'Inde ou la Chine participent à créer ce paysage mouvant (Bruslé, 2015). Il convient également de noter que le gouvernement népalais a récemment publié une nouvelle constitution (2017), après dix années de coalition politique paralysante et une guerre civile entre les Maoïstes et la Monarchie (1996-2006). Cette nouvelle constitution – contestée par des manifestations régulières dans l'ensemble du pays – repense l'organisation des territoires en édictant aussi de nouvelles contraintes de citoyenneté. Enfin, outre

ce contexte structurel et politique, le récent séisme dans la région de Gorkha a ébranlé l'ensemble du pays (2015, magnitude 7.9), en créant les destructions dans l'habitat et dans l'économie mais aussi dans les traumatismes psychologiques et corporels, invitant à penser que le corps est la plus petite échelle de cette géopolitique, réceptacle et moteur des transformations les plus profondes (Atlan *et al.*, 2015; Hyndman, 2000).



Carte 2 : Localisation des différents terrains explorés au Népal entre 2013 et 2020. Source Google Earth. Réalisation L. Landrin. Décembre 2020.

Mon approche du Népal a débuté en Master 2 *International Development Studies* (Institut d'Urbanisme et de Géographie Alpine) en 2013. Durant cinq mois², j'ai accompagné sur le terrain une Organisation Non Gouvernementale (ONG) népalaise nommée *Support Activities for Poor Producers in Nepal* (SAPPROS³). L'ONG en question réalisait un projet de développement d'*empowerment* des femmes dans l'aire de Bramhatola (Bajura) d'*empowerment* des femmes du milieu rural. Plus précisément SAPPROS souhaitait construire un *Women Facility Center*, centre pour accueillir les femmes pendant leur période de menstruation pour contrer les logiques spatiales d'exil de *chaupadi*⁴ (voir chapitre 1). L'entrée en matière avec ce terrain de Bramhatola et par extension avec le Népal rural a donc été guidée par des questionnements ayant trait aux normes prescriptives du genre, aux logiques spatiales de contrôle des corps et aux questions de positionnalité dans la recherche puisque mon propre corps a été mis à l'épreuve de cet exil. Ce premier terrain m'a aussi initiée aux difficultés inhérentes au secteur du « développement » qui, même lorsqu'il est participatif, reproduit un idéal de progrès et d'égalité qui ne rencontre pas nécessairement les intérêts locaux (Sen, 2001). Après cette expérience, je souhaitais continuer d'explorer les mutations des normes et des espaces du

2 Février 2013- juin 2013

3 <http://sappros.org.np/>.

4 *Chaupadi* est une pratique hindoue qui établit que les femmes sont « impures » au moment de leurs règles mais aussi durant l'accouchement. Pour conserver l'ordre communautaire et cosmique, ces temps rituels exigent des femmes de se tenir en dehors du village une semaine durant. Mais la précarité de leurs lieux de refuge et les nombreux décès ont accéléré la condamnation législative de cette pratique.

genre dans le Népal rural ; en m'intéressant cette fois aux facteurs de changements impulsés par le bas (Rigg, 2007). Dès lors ce prisme d'étude soulevait des questions radicales de positionnalité et de méthode d'enquête. Comment étudie-t-on des rôles qui sont en mouvement, en partie contradictoires, indicibles et intrinsèquement liés entre eux ? Comment entendre de ce que des personnes ont à dire sans projeter déjà des catégories analytiques de recherche occidentale ?

J'ai commencé mes terrains de thèse en février 2017 à Sikles, un village du parc de l'Annapurna en me concentrant sur l'objet du quotidien et l'espace domestique pour voir de quelle manière la mise en tourisme recomposait des identités en contact. Mais ce début de recherche m'a semblé insatisfaisant car les relations avec les habitant·es de Sikles revenaient toujours au même point : on voulait me donner à voir ce que les touristes doivent voir et on me racontait ce que l'on supposait que je voulais entendre. Lorsque j'ai rencontré Pariksha, j'ai perçu dans sa pratique du théâtre une occasion de façonner une alternative aux « présentations de soi » conventionnelles ; et l'occasion de jouer avec les identités narratives qui nous façonnent (chercheur·es inclus·es). Dans la suite logique de ce début de thèse, Pariksha et moi avons convenu d'aller créer une méthode théâtrale à Sikles ; mais la veille du départ une intuition résistait à ce départ. J'ai proposé à Pariksha d'aller plutôt à Sirubari, un village dans lequel j'étais passée une après-midi et où le contact y semblait moins pré-configuré que sur les sentiers battus de l'Annapurna. Pariksha n'y voyait pas d'inconvénients : la semaine de théâtre que nous planifions était transférable à tout contexte. Si j'insiste sur ce récit qui déroge à la règle d'un terrain choisi en fonction d'un critère particulier, c'est pour souligner que le théâtre souhaite se mettre à l'écoute de ce qui se passe en un lieu, plutôt que d'y projeter d'abord une étude en fonction d'une caractéristique déjà théorisée. Malgré le risque de la monographie et l'extravagance apparente de faire du théâtre pour un terrain en géographie, j'ai choisi de restreindre ma recherche-crédation à Sirubari car la méthode théâtrale requiert de la lenteur, de l'immersion et surtout plusieurs retours sur le terrain. Penser le sensible, créer une approche participative, nourrir des relations d'enquête moins asymétriques se combine difficilement avec une étude comparative. Ceci pour dire que les résultats de la méthode théâtrale ont moins pour objectif de livrer une présentation sociogéographique de Sirubari, que l'objectif de montrer ce qui se passe lorsque de nouveaux moyens d'énonciation de soi sont créés.

Les quatre séjours à Sirubari que j'ai effectué avec Pariksha entre avril 2017 et mars 2019 (auquel s'ajoutent deux autres terrains que j'ai fait sans elle), se sont articulés autour de quinze jours de création à chaque reprise : un temps minimum pour monter un collectif de théâtre, et un temps maximum au vu des disponibilités de la comédienne et de l'intensité de ce modèle de création. Ce faisant, la temporalité des terrains Sirubari est plus proche de celle de la résidence artistique que des terrains longs d'anthropologues. Mais il faut considérer que les temps qui précèdent l'entrée à Sirubari sont des temps de recherche à part entière, indispensables pour créer un planning de création (à Katmandou ou à Pokhara) de même que pour prendre du recul sur une expérience qui suit un séjour théâtral. Les analyses que je présenterai dans cette thèse sont donc extraites de ce terrain théâtral mené dans un village de la région de Syangja, à la lumière de ce que j'ai pu observer durant sept années et quinze mois de terrain au Népal, dont dix semaines à Sirubari.

Produire des savoirs : fabriquer des conditions d'énonciation

Au-delà de la sémantique spécifique de l'expression théâtrale et de ce que le théâtre donne à voir dans un milieu rural népalais, cette thèse est animée par l'épineuse question éthique de la production des savoirs. Fabriquer une recherche universitaire contient à minima un triple enjeu : celui de la fabrication des données ; celui de l'écriture ; et celui de diffusion des résultats. Ce triptyque revient à ce questionnement somme toute très primaire : qu'est-ce que l'on dit, à qui, comment, pour qui, mais également à qui cette énonciation profite-t-elle (Spivak, 2009) ? À la base de la méthode théâtrale que je propose figure un inconfort éthique. Peut-on fonder l'espoir que nos recherches soient autre chose qu'un discours excluant et logocentré à destination d'un petit groupe d'expert·es ?

La recherche est une activité sociale à part entière, et elle est particulièrement dangereuse dans le contexte de terrains lointains où l'asymétrie des relations est soutenue par une histoire coloniale et par des différences économiques élevées (Smith, 2002; Volvey *et al.*, 2012). La recherche de terrain est une fabrique qui engage, qui met en coprésence, qui laisse une trace, qui segmente et même peut-être qui renforce des hiérarchies entre des savoirs légitimes et des savoirs de moindre valeur que l'on nomme souvent des récits. Peut-on assumer cet idéal passéiste mais néanmoins persistant d'une recherche qui reposerait sur un effort d'observation neutre et désintéressé ? Les théories féministes et postcoloniales, déterminantes dans mon approche, ont montré que l'activité de recherche est un acte intéressé, situé, traversé de rapports de pouvoirs et dont les possibles trahisons envers des enquêt·es demandent une attention particulière envers ce que l'on produit (Clair, 2016). Faire une recherche *sur* des Népalais ou des Népalaises sans que ma recherche puisse leur servir en retour était trop loin d'une éthique de la relation ; surtout dans un contexte où la logique du don/contre-don prime au sein des rapports humains (Dumont, 1992). Au-delà de ma légitimité à parler d'eux ou d'elles depuis une langue que je ne maîtrise que pour les discussions usuelles⁵, il y avait une sensation paralysante : j'avais le privilège, moi de faire de la recherche au Népal tandis qu'elles et eux n'avaient pas le privilège inverse. Malgré tous les efforts pour adopter un décentrement ethnographique, publier une recherche en français sur Sirubari, participe à reconduire des inégalités épistémiques entre Nords (chercheur·es) et Suds (enquêt·es).

Ces quelques éléments pourraient conduire à déconseiller une recherche universitaire en tant qu'occidentale au Népal. Pourtant, la nécessité de croiser les points de vue, de multiplier les savoirs venus des marges, de mettre en visibilité certains pouvoirs ou certaines révoltes est aussi un appel des courants postcoloniaux et féministes (Crenshaw, 2005; Hirsh & Olson, 1995). Une inquiétude persistait pourtant : prendre part au théâtre aux côtés des femmes et des adolescent·es de Sirubari était-il une option viable pour créer un intérêt partagé de l'enquête ? Dans l'affirmative, est-ce que

⁵ Il convient de préciser que je si je maîtrise les bases de la langue pour mener une courte conversation avec une personne soucieuse de se faire comprendre, je ne maîtrise pas suffisamment le népalais pour me passer d'une traduction, surtout dans les villages où les langues locales remplacent le népalais plus formel auquel j'ai commencé à me former. Pariksha était donc à la fois comédienne, metteuse en scène et traductrice, du népalais vers l'anglais. Cependant, elle-même ne parlait pas le gurung, l'une des langues parlées par une partie des habitant·es de Sirubari et c'est donc en népalais qu'elle échangeait avec elles et eux.

la pratique du théâtre pourrait œuvrer en faveur d'un élargissement des régimes de connaissances en incluant le corps et les émotions comme sources de savoirs ? Pourrais-je trouver dans cette méthode d'énonciation un vocabulaire qui trouve à dire ce que les mots ne peuvent atteindre même lorsque l'on parle la même langue ? Contrer mon inconfort empirique et éthique du terrain m'a conduite à élaborer cette méthode théâtrale qui consiste à : chercher une méthode d'énonciation qui puisse partager les privilèges de chercheur·es ; constituer des collectifs d'apprenant·es ; atteindre des moyens pour multiplier les points de vue sur l'expérience théâtrale ; former des créations et des objets de savoirs qui soient communs à un groupe.

Il reste néanmoins la problématique de *l'écriture* de cette expérience au sein d'un manuscrit de thèse : comment restituer, décrire et analyser des savoirs situés sur scène (donc éphémères) et dont le sens tient justement à la coprésence ? À défaut de restituer *l'in situ*, je souhaite multiplier les points de vue et les supports qui rendent ce théâtre aussi vivant que possible. Cette thèse est donc constituée d'une série de matériaux qui ont servi à la création théâtrale (poèmes, cartes sensibles, photographies, rush vidéo, ou synopsis) ; et de regards extérieurs à la pratique. En effet, j'ai invité une série de personnes à porter leurs regards sur cette fabrique théâtrale et je cite en plus de Pariksha Lamichhane : Floriane Delanoue (alias Kamala Tamang qui est une anthropologue française mariée à un Népalais) ; Marine Baudot (dessinatrice française rencontrée à Pokhara) ; Renu Yogi (comédienne népalaise au Mandala théâtre et actrice de cinéma) ; Elodie Berthe (photographe française en contrat local avec l'ONG Rock'n Wood) ; Maxime Kgozien (vidéaste français pour Rock'n'wood) ; Subina Poudel (comédienne népalaise indépendante) ; Sicksha K.C (comédienne népalaise au Mandala Theatre) et enfin Lila Peuscet (graphiste française) qui n'est pas venue sur le terrain mais qui a illustré l'ouvrage restitué à Sirubari. Cette thèse est donc le résultat de coproductions parce qu'elle tente d'approcher l'objet complexe des expressions théâtrales avec différents objets graphiques, visuels, cinématographiques et textuels. Enfin il convient de noter que parallèlement à mes terrains au Népal, une relation fondatrice avec la compagnie de théâtre Ru'elles à Grenoble a aussi guidé cette recherche. Julie Arménio est cofondatrice du terme « Théâtre Déclencheur » et l'intense collaboration que j'ai eue avec cette comédienne et metteuse en scène entre 2017 et 2020 au fil de séminaires, de groupes de recherches, de la rédaction d'article ou de résidences artistiques a amplement nourri la formalisation de ma méthode de recherche (Landrin & Arménio, 2019). J'en profite ici pour remercier toutes celles et ceux qui ont participé à ce cheminement collectif et qui ont essaimé de ci de là une partie de cette recherche.

Pour terminer ces interrogations sur la production des savoirs et pour entrer dans le vif de cette thèse, je tiens à mentionner un dernier élément, ô combien problématique. En effet il me semble résolument impossible d'éditer des analyses intellectuelles réflexives et critiques, tout en ignorant l'aliénation que produit le « masculin générique » de la langue française (Guillaumin, 1978). Comme l'exprime très bien Marie Darrieussecq :

Il y a un côté révolutionnaire chez les femmes artistes, écrivaines ou toutes celles qui veulent créer parce qu'il faut entrer dans le milieu par effraction avec des mots, des grammaires qui ne sont pas faites pour vous [...] la langue française est une langue masculine où l'on est obligé d'accorder « on » avec l'universel masculin. [...] Quand il m'arrive d'écrire en anglais je peux oublier que je suis une femme 'I'm happy', quand j'écris en français je n'oublie jamais que je suis une femme parce qu'il faut que j'accorde au féminin, c'est-à-dire qu'il faut que j'ajoute cette espèce d'accidentel sur l'universel qui est ce petit e sur je suis heureuse. La langue française m'assigne à manifester cet accident, cette différence qui est d'être femme sur un fond universel »⁶

Cette entrave à l'universel, cette éternelle différence qui fait de la femme un type d'homme pourrait être résolue en acceptant qu'un chercheur soit un homme comme une femme, et qu'un Népalais soit une forme d'humanité commune indistinctement femme ou homme, paysan ou ouvrière, haute caste ou intouchable. Mais c'est précisément là que se niche l'aliénation sourde : la langue française n'a pas de neutre et le masculin générique qui assume que ce genre grammatical désigne à la fois le masculin et l'humanité toute entière est un véritable obstacle à la pensée. Dépasser l'assignation du féminin à un type particulier et d'humanité – différente du reste – ne peut se résoudre par l'invisibilisation de ce qui différencie un Népalais d'une Népalaise, une metteuse en scène d'un metteur en scène, précisément parce que les sociétés prescrivent différents droits et différentes légitimités énonciatives selon que l'individu soit il ou elle. Comment faire dès lors pour prêter attention en géographe, à la construction des différences normatives entre les genres, sans tomber dans une proclamation revendicatrice d'une différence essentialisante ? Comment adopter dans l'écriture, non pas une identité distincte mais conserver la trace de la multiplicité des voix en prenant en compte celles ou ceux qui les énoncent ? Aucune solution simple n'apparaît, parce que la langue est éminemment une structure de pouvoir et que nous sommes victimes de nos apprentissages (Fougeyrollas-Schwebel, 2006). J'ai choisi dans cette thèse de reprendre certains principes de l'écriture inclusive en ajoutant des « e » lorsqu'il s'agit de désigner indistinctement des hommes et des femmes dans ce qui les réunit (« les chercheur·es » par exemple) ; et ce afin que le masculin ait aussi le droit à sa différence. Ainsi lorsque je dis un adolescent, c'est bien d'un adolescent homme dont il s'agit – construit avec tout ce que l'idéal social masculin exige de lui notamment. Par ailleurs, j'ai choisi d'appliquer la règle de « l'accord de proximité » qui existait avant que l'académie française ne masculinise la langue au XVII^e siècle - soit avant qu'elle ne décide que le masculin, genre « plus noble », ne l'emporte sur le féminin (Académie Française, 2014; Viennot, 2014). En toute bonne logique l'accord de proximité accorde en genre et en nombre le verbe ou l'adjectif avec le pronom qui est le plus proche⁷ et évite de céder à la norme linguistique condescendante selon laquelle *un chameau et cent femmes sont très contents*. Consciente qu'il s'agit là d'un débat contemporain particulièrement houleux et miné dans sa médiatisation, j'insiste pour dire que ces choix ne sont nullement des provocations mais qu'ils sont fondés sur un véritable effort pour penser librement avec des termes qui pèsent ce qu'ils désignent. Le but est d'éviter l'écriture excluante, car c'est bien

⁶ Retranscription d'une interview de Marie Darrieussecq par *La compagnie des auteurs* de France Culture, dirigé par Matthieu Garrigou-Lagrange, le 28/04/2017, France Culture <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/virginia-woolf-4-un-lieu-pour-les-femmes>

⁷ Par exemple avec cette règle on écrit « mon grand-père et ma grand-mère maternelle » parce que maternelle s'accorde avec grand-mère tandis qu'on écrit « ma grand-mère et mon grand-père maternel » puisque la proximité du pronom est celle du masculin.

cela qu'engendre le masculin générique : une formulation subordonnant une moitié de l'humanité à son expression propre. Nul doute néanmoins que la forme adéquate pour contrer cet effet reste à inventer, et que le « e » que j'emploie tout au long de cette thèse se fait au prix d'un inconfort de lecture parfois.

Ainsi, les enjeux qui touchent à la production des savoirs recouvrent un champ vaste de préoccupations sur lesquels on ne peut faire l'impasse lorsqu'on prétend faire de la recherche. Diversifier les régimes de connaissances en intégrant le corps, les émotions, l'expressivité théâtrale comme des savoirs ; rejeter la domination du masculin générique de la langue française ; penser le sensible au travers d'une méthode participative ; multiplier les points de vue ou restituer un objet commun de savoirs sur le terrain forment un tout indivisible et exigeant. Si la production des savoirs au sens large est l'un des trois chemins qui conflue vers l'objet de recherche de cette thèse, c'est parce qu'une éthique de la recherche demande de se confronter à la complexité des manières de dire le monde.

Structure de la thèse

Afin de me situer à la confluence du théâtre, des réalités géographiques révélées par le théâtre à Sirubari et des enjeux de production des savoirs, j'ai construit cette thèse autour de sept chapitres réunis en trois grands temps : un premier qui s'intitule « déclencher une recherche » et qui détaille les soubassements théoriques de la méthode théâtrale ; un second articulé autour des espaces du théâtre à Sirubari ; et un dernier enfin centré sur l'éthique et la reproductibilité d'une telle méthode, en lui apposant un certain nombre de critiques.

La réflexion que je propose avec le chapitre 1 commence par explorer les différentes crises de l'épistémologie de la géographie humaine et sociale ; afin de voir quel serait le potentiel qu'il y aurait à se saisir des « savoirs situés » proposés par les épistémologies féministes. Je m'interrogerai donc sur les conditions d'une objectivité autre que celle promue par les sciences positivistes, en questionnant les solidarités que peuvent créer les savoirs universitaires. Je montrerai que ces postures épistémologiques demandent des moyens et notamment qu'elles réclament une inventivité pour les sciences de terrain. Le chapitre 2 inventorie les moyens dont dispose la géographie aujourd'hui pour s'insérer dans le champ des émotions, des pensées du sensible ou encore des savoirs incarnés (*embodied anthropology*). J'insisterai sur la relation de la géographie aux arts, qui est à la fois très ancienne et très récemment renouvelée par l'émergence d'une recherche-crédation. Ce chapitre sera aussi l'occasion de définir ce que j'entends par théâtre et théâtralité, en étudiant la résonance qu'ont ces termes dans l'histoire contemporaine du théâtre au Népal. Je préciserai donc en quel sens le terme d'un « théâtre déclencheur » est heuristique et comment nous l'avons imaginé avec Pariksha Lamichhane au sein d'une recherche collaborative située à Sirubari. Le chapitre 3 quant à lui clôt cette première partie de thèse en interrogeant la pertinence d'une recherche dite « participative ». Ce chapitre présentera la méthode théâtrale sous la forme d'un protocole de recherche, formé de six étapes clefs qui permettent d'entrevoir le théâtre comme un processus. C'est également au sein de ce chapitre que je préciserai les « données » qui constituent mon corpus d'analyse.

La seconde partie de cette thèse synthétise les résultats de la méthode selon trois lectures géographiques distinctes. Le chapitre 4 s'intéresse au double sens du mot de théâtre qui désigne aussi bien un lieu qu'une pratique. En s'attachant au « lieu théâtral » ce chapitre cherche à entrevoir quelles sont les conditions concrètes et symboliques pour construire un lieu de création qui puisse être un lieu autre. Parce que les identités narratives fluctuent selon les lieux où l'on se raconte aux autres, j'étudierai comment le lieu théâtral définit en creux les espaces ordinaires et leurs usages sous contrainte. Le chapitre 5 adopte un autre regard géographique, en présentant cette fois le dispositif spatial de « la scène ». Dispositif d'énonciation et modalité de représentation qui fait advenir des espaces absents, le langage de la scène fait appel aux corps, à l'esthétisme, au langage symbolique et aux atouts de l'imaginaire. J'étudierai donc comment les groupes de théâtre à Sirubari se sont saisis de ces outils de langages constitués à partir d'un corps-matériau et permettant à la fois d'accéder à un regard introspectif, et d'objectiver nos apprentissages. Le théâtre déclencheur est un art qui insiste pour partir des stéréotypes que portent les représentations avant de complexifier la formation des rôles. De même, alors que le langage esthétique et fictionnel du théâtre ne vise pas le vrai, je montrerai que l'expérience du théâtre à Sirubari a déclenché des créations autour de sujets tabous comme les violences conjugales, l'alcoolisme ou les discriminations de castes, permettant de mettre à l'étude collective un certain nombre de phénomènes sociétaux relativement inaccessibles par l'observation. Parler sous un masque et avoir l'excuse de « jouer un rôle » est bien entendu une manière de mieux parler de soi. Enfin le chapitre 6 adopte un troisième niveau de lecture sur cette méthode en s'attachant à l'espace de la performance. Alors que les chapitres 4 et 5 se concentrent sur les temps des ateliers de théâtre à huis clos, le chapitre 6 s'intéresse à ce qu'il se passe lorsqu'un groupe décide de créer une représentation théâtrale publique. Si les ateliers de théâtre insistent pour rassurer, familiariser tout le monde avec des outils et décomplexer les gestes, l'ouverture au grand public cristallise par contraste l'enjeu du regard d'un « public » qui est potentiellement réprobateur. Alors que le lieu théâtral s'est construit sur la base d'un contrat de confiance mutuelle, l'espace de la performance est exposé à de nombreux aléas aussi variés que la météo, le jour et le lieu de la représentation, la disponibilité des comédien·nes, la nature du public présent et surtout, ses réactions. Je prendrai donc le soin de présenter les modalités d'écriture des pièces de théâtre et les discussions qui ont eu lieu pour savoir si une performance publique était souhaitable ou non. Ce chapitre montrera aussi que ce théâtre repose sur l'improvisation puisqu'aucun texte n'est écrit ni joué par cœur. Comme tous les collectifs artistes qui créent une œuvre, les groupes de Sirubari ont développé une énergie spécifique au fil de l'appropriation de cet outil, si bien que les temps qui encadrent l'avant et l'après de la performance sont à la fête. C'est toute cette dynamique de démonstration publique qu'étudie le chapitre 6.

Mais parce que le théâtre est aussi et avant tout une pratique à hauts risques, une troisième grande partie de cette thèse questionne l'éthique de cette pratique. Bien qu'encadrée par le professionnalisme de Pariksha Lamichhane, et bien que faisant la promotion d'un apprentissage lent et graduel des outils de la théâtralité, cette méthode compose avec des données personnelles, intimes, avec des souvenirs parfois violents voire des traumatismes : elle est résolument engageante et imprévisible. J'expliquerai que les rires et les pleurs sont des outils du théâtre qui ne sont jamais des aveux d'impuissance mais toujours des occasions de transformer ces souvenirs et de retrouver vis-à-vis d'eux, des pouvoirs d'agir. Toujours est-il que cette posture du savoir actif et transformatif est critiquable, et il s'agit d'exposer les risques et les points de vigilance que réclame cette méthode. Le chapitre 7 qui termine cette thèse répond donc à un certain nombre de préoccupations soulevées

au chapitre 1 sur la production des savoirs et se clôt sur de nouveaux questionnements. Il fait le récit de la restitution d'un ouvrage sur le terrain, se prononce sur les possibilités de réduire des inégalités épistémiques et fait le bilan de cette pratique en proposant de généraliser le dispositif théâtral dans le cadre d'une recherche de terrain. En détaillant les outils, les résultats, les atouts, les limites et les possibilités de transfert de cette méthode en d'autres territoires mais aussi à d'autres contextes comme celui de l'enseignement, le chapitre 7 termine cette recherche en questionnant l'avenir d'une telle méthode dans le contexte naissant des comités d'éthique.

Avec cette introduction et les sept chapitres à venir, je deviens l'autrice unique d'une recherche qui s'est fondamentalement faite à plusieurs voix. Je m'efforcerai donc de faire une place à d'autres points de vue autant que faire se peut, et j'invite à ce titre le jury à regarder en miroir ce manuscrit et l'ouvrage coécrit *Sirubari A Village on Stage* (Annexe 1). À Sirubari au détour des rues, on peut apercevoir la statue d'une déesse. Sur le versant d'en face, dans un village à la même altitude, il y a une autre statue : c'est la sœur de la première. L'histoire dit que les deux déesses veillent l'une sur l'autre et que si l'un des villages a besoin d'aide, la déesse d'en face viendra porter secours à sa sœur. De manière imagée et sans aucune comparaison cosmique, je crois que cette thèse écrite en France a façonné sa sœur à elle, au travers de l'ouvrage présent au Népal. Alors si l'une s'égare dans ce qu'elle dit ou ce qu'elle cache, je fais confiance à l'autre pour qu'elle lui vienne en secours ; pour lui permettre de se raconter ailleurs et autrement.

Partie 1 - Déclencher une recherche

« Ces certitudes distraites, elles sont nos fondations. Nous ne pouvons les nommer, les produire et encore moins les céder »

René Char⁸

Commencer une recherche, c'est accepter d'être quelque part entre une euphorie créative et un inconfort paralysant (Labussière & Aldhuy, 2012; Olivier de Sardan, 1995; Volvey *et al.*, 2012). D'ailleurs les métaphores ne manquent pas dans les discussions informelles qui accompagnent l'exercice : on parle de la thèse comme un cheminement, de la question de recherche comme une argile, du terrain comme une forge, de l'écriture comme une aventure semblable à une chevauchée ou pareille à un accouchement, parfois. En guise de rite initiatique on reçoit de curieux conseils, on comprend qu'il faudra se perdre, recommencer, bifurquer et plus étonnant encore, qu'il ne faudra pas fuir les situations où les choses coïncident mais que c'est précisément *là* qu'il faudra aller « chercher ». L'éloge de la réitération et de la déperdition qui accompagne l'entrée dans le milieu universitaire n'est pas gratuit : il formule en filigrane le contrat tacite qui fonde l'acte fondamental de « recherche ». Pourtant la construction d'un terrain et l'énonciation d'une « question de recherche » restent des inquiétudes à part entière au moment de débiter une étude : comment dessiner les contours de son « sujet » et comment projeter un questionnement sans qu'il soit déjà une partie de la réponse que l'on aimerait donner à voir ? L'enjeu qui sous-tend ces questions est celui de trouver sa propre manière de faire, à mi-chemin entre une dépossession volontaire et la récupération d'une expertise pour laquelle on est rémunéré. Toutefois il faut noter que la difficulté de se situer dans l'acte de recherche est moins l'affaire d'une préoccupation personnelle aut centrée qu'un enjeu assurément épistémologique. Si je rappelle la difficulté qu'il y a à se forger une posture de chercheur·e c'est finalement pour souligner que *faire de la recherche* en géographe n'a rien d'une évidence. C'est une démarche qui connecte des envies personnelles avec des aspirations, des idéaux et des codes institués par une communauté de savoirs. Dès lors, on ne peut faire l'impasse sur les tensions qui tissent cette relation du personnel à l'exigence scientifique ; et il me semble que c'est en affrontant épistémologiquement ce point de départ qu'une méthode de recherche peut naître.

En effet, l'activité générique qui consiste à « faire de la recherche » n'a absolument pas les mêmes résonances selon les générations de géographes que l'on considère, ni selon les espaces que l'on explore. Les exigences, les contraintes mais aussi les opportunités pour fabriquer les récits scientifiques varient du tout au tout selon les courants de pensées que l'on prend en référence et selon l'accompagnement institutionnel dont on bénéficie. Faire de la recherche est engageant à plus d'un titre, et pour cette unique raison on ne peut séparer un objet de recherche de ce que l'on défend par ailleurs dans notre manière d'être au monde. Il est indéniable par exemple que les

⁸ Œuvres complètes, 1983 p. 450

hasards qui émergent au long d'une recherche ne deviennent des occasions qu'à mesure qu'on veut bien leur faire une place, parce que nous sommes radicalement mus et émus par ce qui arrive (Ingold, 2002; Laplantine, 2018). S'abriter derrière une neutralité de chercheur, vanter une posture désintéressée et désincarnée sont quelques éléments qui ont fondé la base d'une scientificité positiviste (Harding, 1991; Puig de la Bellacasa, 2014). Selon cette optique le « personnel » mais aussi ce qui vacille, ce qui ressent, ce qui intuitionne, ce qui s'agite et qui s'indigne devrait être tenu à l'écart ; épanché sur des carnets de voyage dissimulés en dessous du fier carnet de terrain. Mais au fil du temps les critiques de ce modèle se sont multipliées et l'exotisme patent de toute une génération de géographes a été dénoncé en créant des ruptures nettes dans la manière de penser l'acte de production scientifique et le rapport au terrain (Collignon & Staszak, 2004). Aujourd'hui la plupart des thèses en géographie partent du principe plus ou moins avoué que faire de la recherche est un acte engageant et que c'est une activité qui n'a pas d'autres choix que de prendre part à des transformations. Je crois donc qu'il est important d'admettre que lorsqu'on commence une recherche, nous *déclenchons* un ensemble de relations et d'évènements dont nous ne sommes pas pleinement en possession et dont nous ignorons en grande partie les conséquences – qu'elles soient pour nous-même ou pour d'autres. Déclencher une recherche c'est donc fondamentalement se mettre en relation, c'est se situer au sein de traditions disciplinaires et déplacer des cadres de pensée pour déplacer ces organismes vivants que sont les savoirs universitaires.

Cette première partie de thèse constituée de trois chapitres a pour motif l'étude approfondie des enjeux qui sous-tendent la production des savoirs dans le cadre d'une recherche dans le milieu rural népalais. Plus précisément, elle s'interroge sur les possibilités que nous avons de mener une recherche avec des personnes sans faire d'eux ou d'elles des « objets » et sans invisibiliser non plus l'asymétrie des pouvoirs qui est inhérente à la configuration d'enquête. Je m'attacherai à montrer au cours d'un premier chapitre comment la promotion des « savoirs situés » élaborée par les épistémologies féministes et postcoloniales offrent une occasion de refonder une épistémè géographique. Dans un second chapitre je ferai état des initiatives et des courants qui émergent pour penser le sensible, le corps, les émotions et qui proposent un ensemble de passerelles entre les arts et sciences notamment. Je montrerai à cette occasion que le théâtre – qui est fondamentalement un lieu et une pratique de représentation – commence tout juste à faire l'objet d'études et de méthodes chez les géographes. Après avoir détaillé l'intérêt d'une praxis de la création et après avoir précisé le type de théâtre auquel cette thèse s'intéresse, le chapitre 3 insistera quant à lui sur le protocole mis en place au Népal en collaboration avec la comédienne Pariksha Lamichhane. Par conséquent, l'entièreté de ce premier temps de la thèse repose sur un postulat de base : on ne peut penser théorie et pratique en deux entités distinctes.

Chapitre 1 - Géographie et savoirs situés pour un renouvellement épistémologique

Faire de la recherche inscrit nécessairement le ou la chercheuse dans une dynamique palimpseste de production des savoirs. Éditer des savoirs s'inscrit dans une historicité particulière au sein d'une discipline universitaire, mais aussi dans une optique de paysage horizontal où les savoirs entre les disciplines se croisent. Or lorsque l'on regarde attentivement l'éventail des théories disponibles, un courant semble particulièrement inspirant pour la géographie humaine, c'est l'épistémologie des « savoirs situés ». Cette épistémologie est plutôt initiée par des philosophes mais elle réunit des chercheur·es de disciplines aussi diversifiées que la chimie, la primatologie, les sciences environnementales ou l'histoire. Relativement peu mobilisée par la géographie française, l'épistémologie des savoirs situés me semble pourtant renouveler avec intérêt les postures et les sujets d'études que l'on peut étudier en géographe, de même qu'elle peut inspirer de nouvelles méthodes de terrain. Afin de comprendre l'apport qualitatif des savoirs situés, ce chapitre rappelle d'abord les tensions et les logiques normatives ayant trait à la construction d'une *scientificité* de la géographie. Je montrerai ensuite que l'ensemble des études « *post* » convergent depuis les années 1970 vers un même besoin : réformer les critères de l'objectivité des savoirs universitaires et faire une place à des contre-récits émancipateurs. En détaillant les raisons qui poussent les épistémologies féministes à créer une « science de la relève », j'étudierai dans un dernier temps selon quelles logiques une géographie des savoirs situés nourrit le cas de ma recherche en terrain népalais.

1. Géographies et savoirs sur l'espace : héritages et révolutions

1.1 Construire les faits géographiques

La géographie – depuis l'époque moderne au moins – s'est donnée pour objectif de comprendre la manière dont les individus et les groupes distribuent la ressource spatiale et l'ordonne. Construire des faits géographiques demande donc à considérer des systèmes complexes et évolutifs, au croisement de logiques matérielles et idéelles. Pour répondre de manière intelligible à la complexité des phénomènes spatiaux, la géographie est en recherche constante de nouveaux outils au travers de démarches inventives, de méthode et d'objets susceptibles d'enrichir l'appréhension de nos rapports différenciés à l'espace. Or ces dernières années, nous assistons à une multiplication des

pratiques de recherche ainsi qu'à l'émergence de nouveaux champs susceptibles de créer des savoirs sur l'espace comme au travers des arts ou des géographies sensibles (Amilhat Szary, 2016; Collier *et al.*, 2018; Lévy & Sartoretti, 2018). De fait, le développement de ces pratiques de recherche réinterroge profondément la nature de la construction des savoirs géographiques et avec elle, la place que tiennent les chercheur·es dans la production de ces savoirs. Car on ne peut ignorer en géographie comme dans d'autres sciences humaines et sociales, que cette émergence de nouvelles pratiques répond aussi une inquiétude démocratique. La recherche s'attache au rôle qu'elle peut avoir dans la participation à un débat public et à sa possibilité de coconstruire un monde en commun. Élaborer une recherche ne consiste donc plus seulement à renforcer des intelligibilités auprès des communautés de chercheur·es, mais aussi à prendre position sur l'utilité des savoirs en se demandant fondamentalement à qui et à quoi servent l'édition de nos savoirs universitaires ? Cette double préoccupation intellectuelle et démocratique interroge les conditions concrètes de construction de savoirs et s'affronte à la dimension interprétative de la recherche. Dès lors, l'intérêt que porte la discipline aux médiations des savoirs invitent les géographes à pratiquer une introspection réflexive sur leurs pratiques, et à revisiter l'idéal d'un savoir désintéressé. Produire une connaissance et penser les conséquences de ce savoir invite à ouvrir une enquête épistémologique au travers de laquelle les médiations, les traductions de savoirs et les dispositifs de création de données sont centraux. Bien évidemment la diversité des pratiques de géographes empêche de penser la discipline au singulier et il serait contre-productif de vouloir l'isoler en tant que science unitaire. Toutefois, sans chercher à tout prix un dénominateur commun aux savoirs géographiques, il y a une opportunité que la géographie n'a pas encore suffisamment exploré —en dépit de l'injonction à la réflexivité qui traverse la discipline— c'est celle des *savoirs situés*. Puisque la géographie cherche dans un même effort à construire des savoirs sur l'espace et à trouver une utilité sociale (Bret, 2012), un dialogue avec ce que les épistémologies féministes ont nommé les « savoirs situés » renseignerait à mon sens les concepts et les outils de la géographie. Par conséquent et pour bien saisir en quoi les savoirs situés dessinent des horizons nouveaux pour les connaissances et les pratiques de géographes, il convient d'abord d'identifier les imaginaires scientifiques qui pourraient faire obstacle à ce renouvellement épistémologique.

1.2 Quand la géographie emprunte le grand costume des sciences

Savoir quel type de science est la géographie n'est pas une préoccupation neuve : elle est même constitutive de l'histoire de la discipline et c'est d'ailleurs la crainte de ne pas être une *vraie* science qui hante encore ses pratiques actuelles. La constance et la persistance de cette question identitaire est telle qu'elle apparaît de nouveau dans la très récente édition de l'ouvrage *Géographies. Épistémologie et histoires des savoirs sur l'espace* (Clerc *et al.*, 2019). Répondre à la question « la géographie est-elle une science ? » n'est pas ce qui m'importe prioritairement, car tout dépend finalement de la définition que l'on fait de la science ou des sciences. En revanche, il me paraît intéressant de faire mention de cette obsession fondatrice de la discipline, puisque c'est en tant que *science* que la géographie a cherché à se légitimer dans le paysage des savoirs et à s'institutionnaliser progressivement tout au long de l'histoire. Si la géographie tient à montrer patte blanche dans les savoirs scientifiques pour se faire estimer comme les autres, c'est justement parce que les savoirs sur l'espace n'ont pas toujours été l'apanage des universitaires. Les travaux récents de l'épistémologie de la géographie

rappellent que les connaissances sur l'espace de même que le développement de méthodes de représentations comme les cartes ont été l'œuvre de nomades, de marchand·es, d'artistes ou de puissant·es (*Ibid.*). Avant d'être la propriété d'une école (la géographie française par exemple) et avant d'être une institution représentée par des savant·es, les savoirs sur l'espace ont été multiples, vernaculaires et quotidiens. C'est d'ailleurs ce pour quoi les géographes reconnaissent qu'il y a une multiplicité de *savoirs sur l'espace* et non pas une manière unitaire d'écrire la terre. Pourtant, la révolution scientifique moderne au XIX^e siècle semble avoir polarisé la diversité des savoirs géographiques dans un ensemble réducteur d'exigences et de principes dont héritent les géographies contemporain·es plus ou moins consciemment. En dépit de sa variété de travaux, la géographie a voulu calquer son fonctionnement sur les logiques des sciences dures en posant l'objectivité, la distanciation et la description du réel en gage d'un discours savant. Aujourd'hui encore la scientificité de la géographie reste partiellement calibrée par cette logique identitaire en continuant de valoriser une reproductibilité des résultats et une distanciation à l'objet d'étude. Si ces principes font dorénavant l'objet de débats, la résonance de certains principes continuent de nourrir les idéaux de la discipline et notamment trois d'entre eux : (a) le savant comme sujet de connaissance générique ; (b) l'objectivité et la distanciation comme garants de la démonstration ; (c) l'universalisation des lois. Remettre en perspective historique ces trois points permettra d'évaluer la pertinence qu'il y a à conserver ces critères ou non dans le cadre d'une épistémologie contemporaine de la géographie.

(a) Le savant : un sujet de connaissance neutre

A partir de la moitié du XIX^e siècle, la géographie s'insère dans les mouvements positivistes et cherche à s'instituer comme science autonome. Dans les décennies qui ont suivi, la discipline qui entretient un certain complexe d'infériorité vis à vis des sciences dures s'est efforcée de systématiser et de formaliser sa scientificité. Quels types de savant sont donc les géographes à partir de la révolution moderne ? Le savant géographe – volontairement écrit au masculin – a connu différentes figures, oscillant entre celui qui cartographie la terre depuis son cabinet, et celui qui part sur son terrain. C'est au XIX^e siècle que la géographie s'impose véritablement comme une *science de terrain* et on constate encore l'influence de cette définition dans nos pratiques contemporaines puisqu'on peut lire aujourd'hui sur l'encyclopédie *Hypergeo* qu'être géographe c'est être un « homme de terrain »⁹. Le terrain fait partie des fondements de l'identité scientifique de la géographie, jouant le rôle d'une forme d'autorité inébranlable (Volvey *et al.*, 2012). Et tout au long de son enquête, le savant géographe doit avoir pour objectif de décrire, de répertorier et de classer le réel qui lui apparaît, en procédant à une suspension de son jugement. Dans l'idéal scientifique sous-jacent, le géographe doit être un sobre passeur des faits du réel, une figure de connaissance qui sait distinguer ses convictions personnelles de son exercice scientifique, de sorte à ne pas risquer l'énonciation idéologique ou politique dans ses écrits (Péaud, 2016).

⁹ <https://www.hypergeo.eu/spip.php?article94>

(b) L'objectivité : forme suprême de mise à distance des phénomènes

Le prolongement attendu de cette figure du savant, c'est le critère d'objectivité. Puisque la science est un régime autonome qui se distingue (en se plaçant au-dessus) des autres activités humaines, la rationalité et la méthode de mise à distance de l'observation sont au cœur de la révolution scientifique dans laquelle s'est engouffrée la géographie. En écho avec la déclaration d'Ernest Renan « le savant seul a le droit d'admirer » (Tremblay, 2005), la géographie du XIX^e siècle s'est profilée dans un « réalisme absolu » qui consistait à décrire de manière exhaustive des milieux (Bataillon, 2010). Basé sur l'hypothèse d'un réel autonome et existant indépendamment de nos interprétations, la géographie a longtemps travaillé à une description méticuleuse et ordonnée du réel, en témoigne la figure des Atlas ou des tableaux régionaux qui se veulent représenter l'espace aussi fidèlement que possible (Péaud, 2016). Dans cette acception positiviste et moderniste, le savant géographe est accompagné de son carnet de terrain et s'inscrit dans une forme d'omniscience désintéressée qui vise la connaissance pour elle-même. Ainsi les savoirs géographiques au travers de cartes, d'images, de texte ou de protocoles ont-ils cherchés à rendre compte du réel avec une volonté de l'épuiser ou d'en faire des descriptions totalisantes. Si les outils de l'objectivité ont évolué dans la géographie, l'attitude de fidélité vis-à-vis d'un réel supposé que l'on s'efforce d'atteindre sans fards ni détours a fondé la validité de cette discipline et de son caractère scientifique.

(c) L'universalisation des lois

Enfin et toujours conformément à cette identité scientifique dans laquelle s'est inscrite la géographie, la discipline a développé tout au long du XX^e siècle des *modèles* de l'espace, figure archétypale digne de scientificité (Brunet, 1990, 2005). Cette volonté de comprendre le rapport à l'espace, aux lieux, à la mobilité ou aux échelles sous forme de grandes lois prend pour son inspiration dans les sciences fondamentales, et la physique notamment – considérée comme la science la plus noble. Si cette hiérarchie entre les sciences n'est plus politiquement correcte aujourd'hui, nous sommes néanmoins toujours dans une inégale distribution de la valeur « scientifique » attribuée les sciences dures et les sciences humaines et sociales. Ainsi peut-on dire que les sciences fondamentales bénéficient d'une aura et d'une solidité que lui a longtemps envié la géographie. C'est sans doute pour ces raisons que les géographes ont beaucoup travaillé à systématiser et à mathématiser leurs compréhensions du monde dans une optique structuraliste. La science géographique devait rendre universelle ses observations empiriques, à l'image des diverses éditions de la *Géographie Universelle* (Brunet, 1990; Reclus, 1876; Vidal de la Blache & Gallois, 1927). Dans ce travail de formalisation de lois et de modèles, la géographie donc a emprunté deux principales méthodes aux sciences dures : l'induction (qui part d'un ensemble d'observations pour les généraliser en théories) et la déduction (qui part d'une loi pour en vérifier la validité sur un terrain donné).

Toutes ces bases de scientificité développées au XIX^e siècle invitent les géographes à créer des *objets* de connaissance, autre forme d'héritage du positivisme. Si la figure du savant, les modalités de l'objectivité ou l'universalisation des lois appartiennent aux modèles désuets de la géographie, il est indéniable que ces idéaux qui ont guidé la structure de la discipline et que la place qu'elle cherche à se créer aujourd'hui dans le paysage des savoirs universitaires en est impacté. Preuve en est, dans les représentations courantes, être géographe c'est connaître le nom des régions par cœur.

1.3 Prendre des habits neufs

Si le modèle positiviste de la géographie a été critiqué, il continue à guider l'idéal de scientificité, tant et si bien que la géographie souffre aujourd'hui d'un malaise interne, parce qu'elle s'efforce d'atteindre un modèle de science qui ne convient pas à ses sujets d'enquête (Besse & Lussault, 2014; Péaud, 2016). Le paradoxe est le suivant : la géographie n'a sans doute jamais été moderne et pourtant, elle s'est évertuée de rentrer dans ces codes de légitimité et continue d'entretenir l'idéal d'un régime scientifique de connaissance qui n'est pas le sien (Latour, 2010). En effet, en dépit de toutes les lectures sensibles qu'elle développe et de la proximité affective que demande le terrain, la géographie s'attache encore à son identité de science objective ; et cette obsession a quelque chose de douteux. Douteux au sens où la géographie n'est peut-être pas la science qu'elle prétend. Et c'est à mon sens un doute qui est précieux. Car dans la tension qui agite la recomposition d'une épistémologie contemporaine et la persistance d'anciens modèles s'insinue à mon avis quelque chose de bien meilleur qu'une science aux logiques pures et désincarnées. Les géographes auraient donc tout intérêt à inventer un autre régime de connaissance que celui fondé par les mythologies du XX^e siècle, puisque ce qui nous lie à nos espaces de recherche recouvre un champ d'une richesse considérable.

C'est en tout cas ce que laissent supposer les perturbations épistémologiques qui sont à l'œuvre depuis les années 1970. Que ce soit sous le nom de géographie culturelle, de géographie sociale, de géographie critique, féministe, postcoloniale ou radicale, nombre de courants ont mis en crise l'épistémologie de la géographie et des sciences humaines et sociales, en doutant non seulement de leur véritable impartialité mais aussi de leur légitimité et de leur efficacité à représenter les intérêts des minorités. Dans la perspective d'une pensée critique, les critères modernes de la scientificité géographique sont des spectres qui empêchent la recherche contemporaine de s'élever aux enjeux de la complexité du monde. Imaginer une autre manière d'être « savant·e », d'autres façons d'envisager le terrain que dans une perspective désintéressée et d'autres possibilités d'éditer des savoirs que sur le mode de l'omniscience me semble indispensable ; en particulier pour une recherche qui œuvre avec des populations socialement marginalisées dans les milieux ruraux du Népal. Déclencher une recherche ne peut s'abstraire d'une série de questions aussi générales que fondamentales : quelle(s) science(s) voulons-nous ? A quoi et à qui servent-elles ? Et comment aller au-delà d'une épistémologie positiviste pour fonder une science en contexte ?

2. L'en-commun des études post : penser un « au-delà »

Le nombre exponentiel de tournants, la multiplication d'études et de suffixes « post » à partir des années 1970 dans les courants anglophones ou francophones dénoncent une seule et même chose : l'insuffisance des critères de scientificité à relever des enjeux sociaux (Collignon, 2008; Cotton & Guha, 2017). Pour les études critiques, le jugement est sans appel : les sciences ont échoué à prendre en compte la diversité des relations au monde de même que la variété des interprétations et l'intelligence de l'autre (Sauquet & Vielajus, 2007). Avec l'ensemble des courants postcoloniaux,

post structurels et nourrit par les études sur les Suds, il apparaît que les principes d'objectivité, de mise à distance, de neutralité et d'universalité auxquels s'attachent traditionnellement la géographie ne sont pas possibles, et même ne sont pas souhaitables (Chakrabarty 2009; Harding 2008; Haraway 2007; Borgeaud-Garciandía, Guimarães, et Hirata 2020). Ces courants venus d'horizons divers dénoncent notamment l'aisance avec laquelle des points de vue dominants apparaissent légitimes sous couvert de *scientificité* alors même qu'ils n'offrent qu'une vue particulière sur une situation et qu'ils participent à créer une hiérarchie entre les savoirs. Au savoir scientifique unique et universel promu par la géographie classique, le postmodernisme lui a opposé une multiplicité de savoirs, rétablissant à l'occasion la géographie comme une étude de la pluralité et une activité sociale à part entière.

2.1 A voix hautes : le chuchotement épars des études « post »

Qu'y a-t-il derrière la multiplication des voix postmodernes et post structuralistes ? Si les propositions sont impossibles à synthétiser, il me semble que la multiplicité des récits et des objets d'études apparus depuis les années 1970 ont quelque chose à dire en commun. Car si l'on prend à témoin la multiplication des préfixes « post » (*postcolonial, postmoderne, poststructurel, post-tourisme*) ; des suffixes « studies » (*gender studies, cultural studies, performances studies, science studies*) ou encore ceux de « turn » (*southern turn, spatial turn, linguistic turn*), toutes ces qualifications contestent les critères de scientificité institués par la révolution scientifique moderne. Dès lors, la convergence des ruptures dans les sciences sociales est un refus commun des bases sur laquelle la scientificité de nos disciplines s'est construite.

En effet, la diversité de ces reconfigurations épistémologiques converge vers une double dénonciation : la duperie d'une vérité scientifique impartiale ; et son échec à servir une justice sociale (Fricker, 2007; Medina, 2013). En contestant le grand récit des sciences, il s'agissait pour les branches postmodernes des années 1970 d'affirmer que d'autres mondes existaient et qu'un décentrement des regards s'imposait, notamment au moment clef des décolonisations (Césaire, 1987; Fanon, 2011; Guha, 1997; Spivak, 2009). La multiplicité des études « post » a donc opéré une déconstruction des idéaux de scientificité occidentaux en les accusant d'avoir orchestré des fractures qui continuent de sélectionner des savoirs *valides* de manière hégémonique et qui reproduisent des injustices épistémiques (Fricker, 2007). Aussi les études post méritent d'être considérées autrement que de manière fragmentée ou cloisonnée au vu de leur nombre. Car derrière la multiplication des voix et des accusations, elles révèlent et engendrent une crise générale des sciences sociales qui touche la géographie (Latour, 2010). Pour tous ces courants, il est urgent que nos sciences étudient les représentations, qu'elles décentrent ses interprétations mais aussi qu'elles prennent en compte l'existence de points de vue. La critique à charge des études post repose moins sur la faculté idéelle des sciences à produire des lois universelles, que sur leur responsabilité effective à produire du sens dans un environnement social mondialisé mais toujours plus fracturé. De la sorte, les études *post* assume clairement que les savoirs universitaires sont une activité sociale à part entière, critiquable et analysable au même titre que toute autre activité. Pour conclure sur cette

convergence, l'ensemble du renouvellement scientifique postmoderne¹⁰ impose de réfléchir ce à quoi les sciences participent, et c'est dans cette crise heuristique que je me situe. Reste à voir d'un peu plus près maintenant comment ces courants critiques construisent leurs propres intentions de recherche au-delà des critiques qu'elles adressent aux modèles positivistes.

2.2 Un suffixe pour aller *au-delà*

Ce à quoi s'opposent radicalement les études postmodernes, c'est à la définition d'une science comme entité autonome, neutre et basée sur une série de pensées dialogiques qui produisent des subordinations inaltérables. Et si les courants d'opposition se sont multipliés entre les disciplines et les continents, c'est pour contester chacun avec un angle différent les bases d'un discours scientifique qui n'a pas douté de son étroitesse ni interrogé pleinement les conséquences de sa production de connaissance. À première vue, on aurait tendance à penser que le terme de « post » désigne un « après » (*ce qui fait suite à* ou *ce qui arrive après*). Mais à vrai dire ce terme commun à plusieurs courants de pensée indique bien plus qu'une rupture historique et refuse d'ailleurs l'idée d'une linéarité de l'histoire. Si les études « post » conservent leur pertinence aujourd'hui et qu'elles se renouvellent constamment, c'est parce que les héritages de la modernité et du positivisme persistent dans la production des sciences. Ainsi traduire le terme de « post » par un *après* – dans l'idée que le postcolonial serait ce qui vient après le colonial par exemple – est insuffisant (Collignon, 2008; Smouts, 2010). En effet, l'erreur serait de penser que les termes postmoderne ou postcolonial ont effacé tous les résidus de la modernité ou du colonialisme dans les manières de faire des sciences aujourd'hui. Or justement la présence diffuse de ces critères modernes reste en jeu. Par exemple si les études postcoloniales se réinventent aujourd'hui et après quatre décennies de travaux, c'est parce qu'elles fournissent des catégories de pensées critiques qui vont au-delà de la seule référence à des temps coloniaux (Dijkema, 2021; Hancock, 2008; Smith, 2002). En dénonçant la manière dont la science invisibilise des enjeux relatifs au racisme ou contribue à créer de l'altérité, les études postcoloniales traitent d'enjeux contemporains en renouvelant la vigilance des rapports de domination.

Ainsi, si le suffixe « post » est conservé, c'est parce qu'il s'agit moins de désigner un « après » dans le sens historique du terme, que d'engendrer un « au-delà » (Collignon, 2008). Or *l'au-delà* ne peut pas venir qu'en rupture avec une référence positiviste moderne, il ne peut qu'advenir en acceptant que les savoirs sont des cheminements entre des constructions savantes du passé, des regards sur le présent et la possibilité de faire place à d'autres récits d'avenir. Le terme *au-delà* ou *par delà* désigne donc un projet de connaissance basé sur un effort de décentrement des logiques positivistes plutôt que sur un rapport temporel avant/après qui rappellerai le dualisme caractéristique des sciences occidentales modernes. Enfin il convient de noter que *l'au-delà* des études post fait aussi référence à un au-delà géographique, un décentrement d'ordre spatial et pas seulement historique, en témoigne le titre symptomatique de Philippe Descola pour fonder de nouvelles bases anthropologiques *Par-delà nature et culture* (Descola, 2005). Si les études post souhaitent toutes aller

¹⁰ Je préfère faire référence au terme de postmoderne plutôt qu'à celui de post structuraliste dans la mesure où le postmodernisme désigne un ensemble épistémologique plus vaste que les théories du post structuralisme parfois limité au corpus francophone, bien que le terme de postmodernisme ait par ailleurs des frontières définitionnelles flottantes.

« au-delà » de la science moderne, c'est donc pour revitaliser la capacité des sciences à produire des outils critiques d'analyse du monde et considérer que la géographie, comme toutes les autres sciences, produit des récits (Haraway, 2016; Salmon, 2008).

Or précisément il semblerait que les sciences positivistes aient créé des opérations qui distinguent et hiérarchisent les connaissances des savant·es (qui sont des savoirs) et celles des autres (qui sont des récits). C'est donc d'abord contre cette privatisation des savoirs et contre la marginalisation épistémologique produite par « le savant » que luttent les études post. Au début de ce chapitre (section 1.2) je présentais la figure du savant comme l'un des piliers de la production des savoirs universitaires, le savant étant érigé comme figure détentrice du savoir avec des capacités de vision analytiques qui lui permettrait de ranger, de hiérarchiser et de produire des lois sur les phénomènes du monde. Or selon les courants post, cette figure d'expertise unique est impropre à restituer la multiplicité de vues sur le réel (Harding, 1992; Spivak, 2009). Dès lors, en faisant l'effort de visibiliser des voix *autres* et marginalisées par les canons du discours scientifique, les récits postmodernes ne produisent pas seulement de nouveaux points de vue, ils dénoncent l'impérialisme du récit des sciences occidentales. Et s'il m'importe de souligner ce biais dans cette enquête épistémologique, c'est parce que les héritages autoritaires d'une expertise occidentale à caractère ethnocentré et androcentré se fait sentir au Népal – dans la recherche qui est produite par des chercheur·es comme dans les rapports d'enquête produits par des organismes non gouvernementaux (ONG).

2.3 Des voix oubliées : figure savante et marginalisation épistémologique, le « spectre primitif »

« Institutions of Western modernity and their scientific and political philosophies, designed by and for men in elite classes, persistently create meanings and practices of modernity which create fearful specters of "the feminine" and "the primitive." »
(Harding, 2008 : 2)

Dans son ouvrage *Science from below*, la philosophe Sandra Harding démarre sur une accusation intransigeante : les institutions et les principes scientifiques ont été faits par et pour des élites dans la négation d'une pluralité des voix. Plus globalement dans son ouvrage, Harding explique que le projet scientifique moderne s'est construit dans le refus de reconnaître tout ce qui pouvait façonner des accès partiels aux savoirs, préférant l'universalisme à tout prix que la possibilité d'admettre que les savoirs sont ethnocentrés (Harding, 2008). Or dans cette souveraineté instituée du savoir universel, Harding remarque que les figures du *primitif* et du *féminin* ont été agités comme des obstacles à la figure du savant neutre, et ce constat est à mon avis transposable à bon nombre d'histoire des disciplines universitaires. Dès lors, seule une épistémologie contemporaine qui affronte le spectre de ces *minorités* stigmatisées et supposément dangereuses pour l'exercice scientifique peut s'engager dans une redéfinition de la scientificité. Pour commencer, regardons de plus près ce que signifie le terme de « primitif » dans le vocabulaire de Harding afin d'évaluer la

manière dont ce spectre hante éventuellement la géographie, les pratiques de terrain et limite l'épistémologie des savoirs sur l'espace.

Le « primitif » qui a toutes les caractéristiques de l'altérité radicale est une réalité modelée par les sciences occidentales avec une certaine constance depuis les « grandes découvertes »¹¹. En effet les sciences naturalistes, l'histoire ou la géographie se sont appliquées des siècles durant à créer ses « autres » et à renseigner leurs caractéristiques à la manière d'objet de curiosité (Hancock, 2008). On peut citer notamment la participation de la géographie à cette œuvre en produisant de manière fixiste et eurocentrée, des lectures territorialisées des autres. La cartographie critique montre bien d'ailleurs comment la discipline a été volontaire dans l'exercice d'assigner les autres à un territoire, n'hésitant pas nommer et renommer les lieux depuis un point de vue européen (l'outre-mer par exemple) et à cartographier ces espaces en faisant abstraction des logiques d'organisation spatiale préexistantes (Harley 2009). Tout au long de la colonisation notamment le savant n'est pas un sujet de connaissance neutre mais bien un savant – masculin – blanc qui occulte d'où il parle. Ce fossé qu'il y a entre la promotion de sciences rationnelles humanistes objectives d'une part et les actions concrètes menées dans des missions dites civilisatrices d'autre part, Aimé Césaire l'a caractérisé de « réductionnisme européen » :

« Je veux parler de ce système de pensée ou plutôt de l'instinctive tendance d'une civilisation éminente et prestigieuse à abuser de son prestige même pour faire le vide autour d'elle [...] autrement dit, à penser l'universel à partir de ses seuls postulats et à travers ses catégories propres. On voit et on n'a que trop vu les conséquences que cela entraîne [...] couper l'homme de l'humain, et l'isoler en définitive, dans un orgueil suicidaire sinon dans une forme rationnelle et scientifique de la barbarie » (Césaire, 1987)

En dénonçant la marginalisation épistémique que les savants occidentaux ont créés, Césaire appelle à l'éveil de toutes les voix, de toutes celles que les sciences occidentales n'ont pas tenu en respect car différentes, étrangères, inférieure et non rationnelles. Ce que la Négritude révèle, c'est que les sciences occidentales ne sont qu'un récit du monde parmi d'autres, pas plus vrai que d'autres et pas moins biaisé. Si ces quelques éléments rappellent l'invention du primitif, en quoi cette histoire et ces réflexes de science moderne hantent nos manières contemporaines de faire des sciences ? Selon Harding le primitif est un « spectre » parce que les sciences contemporaines font encore difficilement place à ces voix autres qui étaient hier celle des primitifs. Si l'on prend à témoin la géographie française, il est indéniable que les études postcoloniales ont du mal à faire valoir leur légitimité (Smouts, 2010; Traoré, 2002). En effet si ce projet de connaissance subalterne se diffuse aujourd'hui dans la géographie française, ce n'est lentement :

« la géographie postcoloniale n'est presque jamais revendiquée en France (...) ce décalage de la réception du postcolonialisme peut sans doute être associé à une certaine résistance des idéaux universalistes qui fondent la conception républicaine des différences culturelles en France » (Clerc, 2019 :80).

¹¹ Il ne s'agit pas de dater précisément ce phénomène mais de noter la persistance avec laquelle les savoirs occidentaux se sont attachés à nommer les autres et à cerner les caractéristiques de populations supposément sauvages qui existeraient à partir du moment où l'homme moderne les « découvre ».

Parce que nos savoirs géographiques sont produits dans des référentiels occidentaux le risque de subalternisation des voix autres est réel. On le voit par la persistance des discours aux prétentions de vérité universelle, dans l'attachement à un certain exotisme de nos recherches, dans les manières de catégoriser l'altérité ou encore dans les difficultés que nous avons à reconnaître les capacités d'action des supposé·es enquêté·es dans nos activités de recherche (Chakrabarty, 2009; Collignon, 2010; Dijkema, 2019). Pour toutes ces raisons l'édition des savoirs universitaires doit être attentive aux privatisations de récits et aux catégorisations d'altérité qu'elle produit, en particulier lorsqu'il s'agit de sciences de terrain qui rejoue cette asymétrie de privilège des savoirs.

2.4 La couleur de la recherche : inégaux accès à l'enquête, autocensure et rapports de domination

Si les études postcoloniales nées dans le contexte de décolonisation continuent d'informer la recherche contemporaine et au Népal en particulier, c'est parce que l'activité de recherche court le risque de créer des rapports de force entre des chercheur ou chercheuses blanches – détentrices d'un savoir ou d'expertise – et leurs « enquêté·es ». Ce rapport de force consubstantiel à l'activité de recherche vient notamment du fait que les capitaux culturels, économiques et spatiaux ou encore les bénéfices diffèrent entre les partis prenant de l'enquête. Le principe même de l'enquête rejoue des logiques de domination et d'intérêts qu'il serait dangereux de ne pas reconnaître. Faire de la recherche dans un pays lointain est un privilège que la plupart des Népalais·es n'ont pas.

En sus, ce que les études postcoloniales ont mis en avant avec des études empiriques à l'appui, c'est l'existence d'une relation verticale et hiérarchique entre le/la chercheur·e et l'enquêté·e, l'un·e ayant pour objectif de comprendre et d'analyser une situation, l'autre n'ayant supposément pas besoin de comprendre ou de réfléchir à ce qu'il ou elle énonce. Or cette configuration de recherche qui repose sur un consentement partiel à l'enquête implique un nombre de violences symboliques. Dans la mesure où les intentions des chercheur·es et des enquêté·es n'ont pas les mêmes moteurs, et dans la mesure où l'activité de recherche est un interventionnisme que des habitants locaux n'ont pas appelé de leurs vœux ; peut-on imaginer la recherche autrement que comme un contrat aux intérêts déséquilibrés ? A minima, il me semble fondamental de rappeler que le déséquilibre statutaire fait de l'enquête et de l'entretien des rapports structurellement violents (Dijkema, 2019; Mekdjian & Olmedo, 2016). Déclencher une recherche dans les milieux ruraux du Népal participerait donc insidieusement à une reproduction sociale inscrite dans des logiques d'inégalités d'accès aux ressources – dont le savoir universitaire fait partie. D'ailleurs, si les chercheur·es blanc·hes et les enquêté·es du Népal se sont accoutumé·es aux dispositifs de recherche qui se multiplient dans les milieux les plus reculés du pays, la légitimité à « mener l'enquête » est inégalement distribuée. Je me souviens par exemple lors de mes premiers terrains au Népal en 2013, que ma traductrice Kavita Gurung (issue de l'ethnie Gurung) n'était pas considérée comme une « vraie » Népalaise par les castes indo-népalaises de Bramhatola (village à l'Ouest du Népal). Je n'avais pas pu mesurer immédiatement cette méfiance des enquêté·es vis-à-vis d'une Népalaise qui, de mon point de vue était une Népalaise comme les autres. Mais lorsque je suis venue sur le terrain avec une seconde traductrice (Rajina Bhattarai une Brahman de Chitwan), la famille Brahman chez qui je logeais a

changé d'attitude. Les membres de la famille ont expliqué à la nouvelle traductrice que Kavita Gurung – qui avait été pour moi une alliée précieuse – ne pouvait pas comprendre ce qu'il se passait ici dans le village et qu'ils et elles se refusaient à tout lui expliquer.

Dans un même ordre d'idée mais à partir d'une autre expérience, je me souviens d'avoir croisé à Pokhara une étudiante française et métisse, venue faire un mémoire de Master dans la région de l'Annapurna. Je m'étais demandée à quel type de rapports et de discours elle aurait accès au vu des remarques racistes dont j'avais fait l'expérience à plusieurs reprises au Népal envers les personnes métisses ou noires. Il faut noter à ce titre que la couleur de peau au Népal fait office de posture sociale et qu'elle inscrit les individus dans des registres de pureté, lié à un système de caste et de distinction sociale : la couleur c'est une marque d'autorité en soi qui ouvre ou ferme des portes en un coup d'œil. Tous les corps n'ont donc pas la même autorité, les mêmes opportunités de même qu'ils n'ont pas de semblables légitimités à parler, à écouter ou à enquêter. Ce n'est que tardivement au Népal que je me suis rendue compte de ce que l'on pourrait appeler un « privilège de chercheuse blanche » qui, tout en étant étrangère au lieu et nécessairement naïve, bénéficie du droit d'enquête et d'un accueil local hospitalier. Il faut donc comprendre que ces dominations sont plutôt tacites qu'explicites : on ne les voit pas, on ne les ressent pas toujours à moins d'y être spécifiquement attentive, et c'est parce qu'elles sont basées sur un ensemble de dominations ignorées et sur le modèle de « spectres » que ces relations d'enquête sont dangereuses. Exposer l'inégalité des accès à une recherche sur les terrains ruraux du Népal est pourtant fondamental si l'on ne veut pas confondre la donnée auquel on a accès, avec un « réel » épuisable à la manière des géographies classiques supposément objectives.

Ainsi pour terminer sur ce point, il faut mesurer qu'en dépit de la vigilance extrême de certain·es chercheurs et chercheuses pour ne pas reproduire une marginalisation de type colonial, les rapports de dominations sont tellement inscrits dans les histoires et les corps, que l'intériorisation d'une infériorité par les enquêté·es en personne est palpable. C'est notamment très clair dans les relations d'enquête qui prennent forme dans les villages népalais. Encore une fois, ce sont les études postcoloniales qui sont parvenues à évoquer cette vigilance et à rendre visible les traces héritées de la colonisation. Certain·es chercheur·es noires, indigènes ou émigrés dénoncent les formes contemporaines de mutisme et d'autocensure qui continuent de distribuer inégalement des droits à l'enquête. C'est ce qu'exprime notamment Grada Kilomba au cours d'une lecture performance intitulée « Decolonizing Knowledge » (Kilomba, 2015). Dans sa recherche, Kilomba évoque le poids d'une mémoire collective d'esclaves et rappelle qu'encore aujourd'hui tous les corps ne peuvent pas prétendre au savoir, du moins pas de manière égale, les un·e étant prédisposé·es à enquêter, les autres à être enquêté·es. Et c'est pour éveiller l'attention sur ces lignes de fractures dues au privilège de la connaissance scientifique que Kilomba compare le passé colonial non pas à un spectre mais à un masque qu'il n'est pas possible d'ôter :

« Le masque soulève pourtant tellement de questions : Qui peut parler ? Qui ne peut pas ? Et surtout de quoi peut-on parler ? [...] Pourquoi la bouche des sujets Noirs doit-elle être ligotée ? Qu'est-ce que le sujet Noir dirait si sa bouche n'était pas scellée ? Et qu'est-ce que le sujet blanc pourrait entendre ? [...] Avec le racisme, la bouche devient l'organe de l'oppression par excellence ; c'est l'organe qui énonce certaines vérités déplaisantes et qui doit être sévèrement confiné, contrôlé et colonisé. » (Kilomba, 2015)

Dans son texte performé, Kilomba demande une libération des corps et des voix des chercheurs et des chercheuses qui étaient jadis cataloguées comme des populations primitives. Mais elle parle avant tout d'obstacles, de censures et d'intériorisations qui empêchent l'accès aux terrains d'étude et qui continuent par conséquent de laisser ce privilège à d'autres. Par conséquent sa performance invite à se demander si fondamentalement la recherche ne se fait pas toujours sous un masque ?

Élargir les droits à la recherche ne pourra pas se faire sans d'abord reconnaître que certains corps sont stigmatisés et n'ont pas la couleur attendue de la figure canonique du « savant ». Ainsi il m'importait de montrer dans cette seconde partie que la géographie et les rapports d'enquête héritent de certains fardeaux légués par la scientificité moderne rationaliste blanche qu'on ne pouvait pas reléguer à un passé. Car les savant·es et la science occidentale ont constitué des champs discursifs, normatifs et prescriptifs du savoir qui fabriquent des rapports de domination et continuent de créer des exclusions. Dès lors, l'enjeu d'une pensée postcoloniale dans le cadre d'une recherche au Népal n'est pas seulement de rendre visible les frontières instituées par le savoir lorsque le terme de *primitif* faisait partie du vocabulaire des sciences ; c'est de pointer le risque que prend la recherche à être un *soft power* de la modernité occidentale. Et puisque c'est en tant que chercheuse blanche occidentale que je mène ma recherche au Népal, ces vigilances à la fois empiriques, méthodologiques et politiques intéressent directement ma pratique. J'ai donc montré ici que le ou la savant·e et l'activité de recherche étaient inégalement distribuées et qu'il restait des traces de domination à expliciter. Cependant, comme une logique de marginalisation épistémique arrive rarement seule, je voudrais maintenant monter en quoi la constitution d'un champ discursif de la géographie ne souffre pas que d'ethnocentrisme mais aussi d'androcentrisme. C'est ce second spectre identifié par Harding « le féminin » qu'il m'importe à présent de détailler, puisque le masculin générique de la science hante encore nos discours.

3. Le spectre féminin : androcentrisme, naturalisation et domination des sciences

Le savant ou l'expert dans la terminologie scientifique que j'ai initialement décrite (section 1 de ce chapitre) repose sur une figure générique, neutre et désincarnée c'est-à-dire sans mention particulière de corps, de sa voix, de sa classe ou de son éducation particulière. Les études postcoloniales et les études féministes ont montré à l'inverse que les sujets de connaissances n'étaient jamais neutres et qu'ils appartenaient *toujours déjà* à des cultures, à des classes, ou à un genre : des caractéristiques qui justement donnent des accès au réel radicalement différents les uns des autres (Harding, 1992; Haraway, 2007; Puig de la Bellacasa, 2014). Malgré ces dénonciations, l'idéal des sciences cultive l'idée selon laquelle une revendication de ces déclinaisons identitaires de chercheur·es vont à l'encontre des bases d'une scientificité. Situer son point de vue en tant que femme par exemple vient donc perturber l'idée d'un sujet épistémique et ontologique neutre, et avec lui les fondements même d'une démarche scientifique. C'est l'enjeu d'un spectre féminin qui menacerait l'exercice d'une science impartiale que je voudrai étudier ici.

3.1 L'identification d'un « spectre féminin » dans les sciences

Lorsque Harding parle de « spectre féminin », il faut comprendre que la révolution scientifique du XIX^e siècle s'est construite dans une peur du féminin et de *la femme* (Harding, 2008). Outre que la femme ait été pendant longtemps une figure exclue des sujets de la philosophie, du droit, de l'histoire ou de la géographie ; les sciences ont orchestré une double assignation des femmes qui à la fois les essentialise et refusent de concevoir les accès privilégiés qu'il pourrait y avoir à faire de la recherche en tant que femme (chercheuse et savante). L'entité « femme » créée par les sciences a un statut paradoxal puisqu'elle désigne un être à la fois surexposée dans sa particularité (donc très visible) mais aussi privée d'un accès à son expérience singulière puisque cela serait contraire à l'anonymat exigé du chercheur générique (donc ses accès particuliers au savoir sont invisibilisée). La figure du féminin a ainsi crispé les sciences au sein d'une tension non résolue qui oppose la femme comme *objet de recherche* et celle qui pourrait être *sujet de savoirs*.

Pour résoudre ou du moins pour expliciter cette tension, les épistémologies féministes dénoncent depuis les années 1970 les biais sexistes de la recherche en montrant le combat requis pour produire de la science en tant que femmes dans un milieu dans lesquelles elles sont minoritaires (Collins, 1986; Mansfield *et al.*, 2019; McDowell, 1992; Stacey, 1985) Leurs travaux fondateurs ont non seulement montré que la science est toujours une activité partielle et intéressée (toute recherche sert à quelqu'un), mais aussi que l'exercice scientifique en lui-même fourni des justifications aux rapports de dominations sexistes (Beauvoir, 1949; Guillaumin, 1978). Par exemple les écrits féministes se sont d'abord attachés à identifier les mécanismes de naturalisation et les schémas androcentrés dans lesquelles s'engouffrent aujourd'hui encore les sciences que ce soit issus dans le domaine de la primatologie, de la génétique, de la physique, de la biologie moléculaire ou des sciences humaines et sociales. Les réflexions que mène Donna Haraway dans son *Manifeste cyborg* (Haraway, 2007) ou Sandra Harding dans *Whose Science Whose Knowledge ?* (Harding, 1991) montrent au travers d'exemples concrets comment les sciences ont élaboré leurs schémas de pensées mais aussi leurs hypothèses et leurs conclusions d'étude avec des catégories basées sur des expériences masculines, c'est-à-dire réduites à une idée déjà construite de ce qu'est la nature¹². Ainsi la question mérite d'être posée : lorsqu'on pense le *savant*, *l'expert* ou *l'homme de terrain* au féminin, n'est-ce pas un tout autre rapport aux savoirs et un autre accès aux faits, aux hypothèses et aux conclusions des recherches qui se profile ? Les féministes ont montré que la figure du « savant » qui se prétend neutre répond en fait à des logiques d'hégémonie masculine. Dès lors, quelles sont les conséquences de l'hégémonisme masculin sur la science en termes de catégories de pensées ? Qu'aurait été la science produite par d'autres minorités et en particulier par des femmes ? Je développerai des réponses tout au long du chapitre, mais pour commencer, je souhaite revenir sur les dangers qu'il y a à prendre en référence un sujet de connaissance neutre (le chercheur) qui est en réalité, dans notre grammaire française, un « masculin-générique » qui invisibilise les vues singulières qu'ont des chercheurs hommes dans leurs enquêtes.

¹² Pour aller plus loin sur le sujet, voir la redécouverte très récente des fonctions « actives » de la fécondation féminine là où ne préexistait que des analyses scientifiques attribuant des caractères actifs et colonisateurs du masculin contre une passivité du féminin. Ce nouveau schéma d'explication révolutionne la compréhension biologique de la reproduction ainsi qu'à l'occasion tout un système social du genre (Nadeau, 2017).

3.2 L'héritage du masculin générique, quelles lectures pour une recherche en terrain népalais ?

Il réside en effet en géographie et en langue française, une malencontreuse habitude grammaticale à généraliser la recherche à partir d'une expérience masculine du monde. D'ailleurs les chercheuses elles-mêmes participent parfois à cette aliénation sourde qui est autant syntaxique qu'épistémologique. La persistance de ce phénomène d'invisibilisation et l'adhésion non questionnée du masculin générique prétendument neutre est aujourd'hui (presque) partout. Edité en 2019, l'ouvrage d'épistémologie de la géographie que j'ai cité à plusieurs reprises déjà parle par exemple des « sciences de l'homme » ou des « hommes de terrains » sans mentionner à aucune occasion l'androcentrisme frappant de ces expressions. On devrait s'indigner du fait qu'une géographe qui va au Népal c'est un « homme de terrain », ou plus globalement s'étonner de cette injonction qu'ont les femmes à devenir des hommes pour faire de la science. Alors que les invitations sont régulières pour des journées d'études qui se passent dans des « maisons de sciences de l'homme », il y a fort à parier que cette expression finisse un jour dans les musées, aux côtés d'autres expressions désuètes que la géographie a utilisées un jour. Si « les mots sont importants » (Delphy, 2013) c'est parce qu'ils portent en eux un univers entier. Or dans la plupart des écrits de recherche sur le Népal que j'ai pu lire, on peut voir que personne ou presque n'a interrogé l'androcentrisme de ses références. On retrouve par exemple ce phénomène malencontreux dans le dernier ouvrage de Rémi Bordes, lui qui produit par ailleurs un récit très fin, particulièrement critique sur les manières de faire du terrain et profondément humaniste : preuve que le masculin générique est le dernier bastion des aliénations qu'on ne saurait voir. Dans le *Chemin des humbles, chroniques d'un ethnologue au Népal*, Bordes laisse en effet échapper comme le restant de ses collègues, des formules d'androcentrisme. Cela est révélateur à mon sens de l'ambiance globale des sciences humaines et sociales qui ignorent qu'elles prennent en référence un masculin générique. En effet, même avec son extrême vigilance pour la diversité des rôles sociaux encore une fois, Bordes commet à plusieurs reprises cette erreur d'abstraction qui généralise « le Népalais » ou « le chercheur » pour parler indistinctement des Népalais, des Népalaises, des chercheurs ou des chercheuses. L'expression « d'homme » par exemple est utilisée comme un terme générique pour désigner l'humanité et l'art de vivre népalais, alors que les pages en question évoquent des coutumes sur la nourriture, le sacré ou le rapport à la nature : trois domaines dans lesquelles les places sociales et spirituelles des hommes et des femmes précisément différent au plus haut point. Mais surtout, il m'est apparu au fil des pages que ces *Chroniques* – en dépit de leur haute réflexivité – faisaient une ethnologie partielle de la société, vue avec et depuis une compréhension masculine des obligations et des opportunités sociales. Le problème n'est pas que l'auteur nous partage ses accès singuliers au réel, au contraire, mais que ces expériences particulières soient l'occasion d'une généralisation des faits sur la base du masculin. Par exemple, en parlant de la mobilité des « Népalais ruraux », l'auteur raconte combien la marche est ardue dans les montagnes de l'Himalaya et qu'un système social organisé vient le rendre moins pénible et moins dangereux :

« Un marcheur esseulé préférera attendre que le hasard lui fournisse un compagnon pour se rendre à destination plutôt que se hâter au prix de ses risques. S'il part quand même, c'est qu'il est très pressé ou très peu craintif » (Bordes, 2017 : 75)

Ce faisant, il sous-entend que cette expérience du déplacement est partagée par toute la population (en tout cas rien n'indique que ce principe ne s'applique qu'à une catégorie de la population), alors qu'à mon avis ce référentiel du marcheur est typiquement masculin. Je m'explique. Souvent, le masculin grammatical en français est envisagé comme un neutre qui permet de comprendre que les femmes sont comprises dans le terme d'homme – ici *le marcheur* désigne aussi bien le marcheur homme que la marcheuse femme, indistinctement. Pourtant, si cette analyse anthropologique du marcheur dessine en effet une certaine vérité partagée par les Népalais et les Népalaises de toutes castes confondues, il reste que transformer cette phrase au féminin a un tout autre sens. Essayons pour aller plus loin dans la réflexion : « une marcheuse esseulée préférera attendre que le hasard lui fournisse une compagne pour se rendre à destination plutôt que se hâter au prix de ses risques. Si elle part quand même, c'est qu'elle est très pressée ou très peu craintive ». La proposition continue à être vraie sociologiquement parlant mais pour des logiques toutes autres que celles relatives à une « préférence » et pour des risques tout autres que ceux auquel s'exposera un marcheur homme. Car si les Népalaises ne se déplacent pas seules, c'est parce qu'elles n'en ont pas la « permission »¹³ ; et parce qu'elles seraient vues comme des débauchées, des sorcières, des inconscientes ou des provocatrices si elles le faisaient (Bennett, 1989; Gururani *et al.*, 2015). Cela ne veut pas dire qu'on ne croise jamais de femmes seules au Népal (cela arrive bien sûr), mais ce sera uniquement parce qu'elles vont vers une activité précise dont elles auront obtenu l'autorisation au préalable. Et dans l'expérience de terrain que j'ai eu, si une femme se déplace seule ou qu'elle pense acceptable de ne pas demander une permission à quiconque (ni parents, ni mari ni belle-famille), c'est que son activité est très fonctionnelle, qu'elle est très restreinte en termes de déplacement, et qu'elle reste au sein d'un cadre socialement contrôlé et visible. A moins qu'elle ne fraude ces contraintes consciemment pour faire quelque chose en cachette. Avec la mise en place de nos ateliers de théâtre, Pariksha et moi avons pu voir combien la mobilité des femmes était un enjeu fort de l'ordre social dans les sociétés rurales népalaises, notamment chez les basses castes indo-népalaises. Une femme dont on ne maîtrise pas les déplacements ou les choix (une femme non mariée par exemple) est une femme dangereuse. Ainsi, la peur sociétale liée à la mobilité (et donc à la liberté) des femmes est une dimension structurante que nous avons perçue très tôt. Car lorsque nous avons proposé de construire des ateliers de théâtre uniquement avec des femmes, nous nous sommes confrontées au fait qu'elles n'avaient pas « la permission » ou que ce serait dangereux qu'elles le fassent. Même en proposant de raccompagner les femmes chez elles après 19h dans le cas d'un atelier tardif, l'autorisation ne leur était pas donnée, car une femme qui se balade (en soirée qui plus est) pourrait risquer une agression ou pire, être accusée de vouloir chercher une aventure. Ici, c'est moins la sécurité concrète du déplacement qui en jeu que la bienséance attendue des femmes. Si une femme ne se déplace pas seule, c'est parce que son honneur et celui de sa famille serait immédiatement menacé par cette liberté.

Dans la même logique et pour donner un autre exemple basé sur mon expérience de terrain, une adolescente qui venait d'avoir ses premières règles à Sirubari nous a fait part à Pariksha et à moi de sa peur quotidienne de marcher jusqu'aux champs toute seule. Avant, elle risquant déjà le viol au détour d'un champ nous a-t-elle confié ; mais maintenant le risque était tout autre : avec un viol, elle pouvait tomber enceinte. Ce témoignage d'une adolescente qui a connu de près une amie violée

¹³ Je mets le terme entre guillemets parce que c'est celui que des femmes m'ont livré tel quel et de manière récurrente sur le terrain (parfois dit en népalais, parfois en anglais).

fait de l'envie ou de la « possibilité » de se déplacer seule quelque chose de très différent de la raison pour laquelle, selon Bordes, un « Népalais » ne se déplace pas seul à moins d'une urgence. Dans un cas (celui des hommes) nous sommes plutôt dans la manifestation d'habitus de l'ordre de la préférence (bien que cette logique touche aussi à des raisons sécuritaires pour des hommes) ; dans l'autre cas (celui des femmes) nous sommes dans un cadre coercitif qui engage sa réputation sociale ou sa survie. Pour le dire autrement, dans un cas le « marcheur esseulé » peut attendre le hasard d'un compagnon alors que dans le cas de la « marcheuse esseulée », elle peut le craindre. D'où une distribution inégale des risques et des droits à la mobilité dans le système social népalais.

Par ces exemples concrets qui mettent en résonance une phrase presque anodine des *Chroniques népalaises* et ma courte expérience dans des milieux ruraux du Népal, je voulais montrer qu'employer des termes génériques masculin pour généraliser un propos, participe à invisibiliser plus qu'une partie de la population. L'usage d'un masculin générique fausse scientifiquement les structures même de certaines logiques de sociabilité et la complexité d'un monde social ordonné. D'où la relative inexactitude scientifique de parler des Népalais en supposant qu'il s'agit de tout le monde, alors qu'elle invisibilise par exemple les contraintes sociales imposées aux femmes. Dans la même logique, je voudrais partager une anecdote qui renforce l'idée que les chercheur·es doivent maintenir une vigilance constante pour désamorcer le masculin générique en français comme en népali. Un jour Somnath un ami Brahman de Pokhara m'a dit : « demain nous allons célébrer l'anniversaire de ma grand-mère au village, ça va être une grande fête ! On sera presque 50 et nous y allons tous en bus », intriguée par cette célébration et son importance j'ai demandé « qui y va dans votre famille ? » et Somnath m'a répondu « tout le monde vient » [*sabai jane*]. Habituee des invisibilisations des femmes, j'ai insisté en demandant : « ta grande sœur, elle y va aussi ? » ce à quoi il m'a répondu « non... ma sœur travaille à l'école elle ne viendra pas ». J'ai continué la provocation « et ta jeune sœur nouvellement mariée, elle peut venir elle ? » avant qu'il ne me réponde « non, elle est chez son mari... ce sont principalement les descendants masculins qui vont à la fête ». Ainsi, l'ami qui m'annonçait sa grande fête familiale considérait que « tout le monde » était invité et si je n'avais pas demandé de précisions, rien n'indiquait dans son expression « tout le monde sauf les sœurs, les épouses, les filles et les mères ». Et c'est justement ce que dénoncent les épistémologies féministes : si l'expérience du monde en tant qu'homme diffère des expériences faites en tant que femmes, écrire ou parler au masculin générique fait ignorer au masculin ce qui façonne sa différence à lui, si bien qu'un chercheur ne voit pas que son expérience à lui aussi n'est jamais que particulière. La grammaire et les habitus langagiers français comme népalis considèrent que les hommes sont « tout le monde » et que les femmes sont des exceptions faites à cette humanité générique. C'est la raison pour laquelle, loin d'être anecdotique, il y a une véritable responsabilité scientifique et politique à réformer nos expressions de géographes, en tant qu'elles motivent et limitent tout un régime de connaissances.

3.3 En terminer avec la référence tacite : une responsabilité scientifique

Si le spectre du féminin est toujours présent dans nos manières de faire de la géographie, c'est justement parce que le masculin supposément neutre reste la norme et que les femmes quand elles sont évoquées restent toujours la différence. Colette Guillaumin depuis ses travaux de sociologues a largement argumenté ce point et ses propos m'intéressent dans le sens où la géographie participe plus ou moins consciemment à diffuser des métarécits androcentrés, avec des expressions telles que « l'homme et la nature » qui sont encore monnaie courante dans les études contemporaines. Dans *Pratique du pouvoir et idée de nature*, Guillaumin montre que l'habitude des sciences à prendre le masculin comme référence tacite a pour conséquence de fabriquer les femmes comme des objets d'étude « différents » de la norme dominante, ce qui est éminemment problématique (Guillaumin, 1978). En effet, Guillaumin remarque que les sciences dures comme les sciences humaines ont progressivement institué le masculin comme neutre, si bien que toute référence au féminin se fait par *différence* à lui, en oblitérant ce que le masculin a lui aussi de spécifique :

« Si les femmes sont dominées c'est parce qu'elles ne sont « pas pareilles », qu'elles sont différentes, délicates, jolies, intuitives, pas raisonnables, maternelles, qu'elles n'ont pas de muscles [...] Et tout ça arrive parce qu'elles ont évidemment le cerveau plus petit, l'influx nerveux moins rapide, des hormones pas pareilles. [...] Comment différentes ? De quoi ? De quoi sont-elles différentes ? Parce qu'être différent tout seul, si l'on pense grammaire et logique, ça n'existe pas, pas plus que la fourmi de dix-huit mètres avec un chapeau sur la tête. [...] Pourtant si les femmes sont différentes des hommes, les hommes eux ne sont pas différents. Si les femmes sont différentes des hommes, les hommes, eux, sont les hommes. On dit par exemple : les hommes, dans cette région, ont une taille moyenne de 1,65m, et (partout dans le monde) sont carnivores, marchent à quatre km/h, portent trente kilos sur telle distance... Mais c'est sûr que les femmes, qui sont différentes des hommes, ne mesurent pas en moyenne 1,65m, ne mangent pas de viande toujours (car elle est réservée aux hommes dans la plupart des cultures et des classes pauvres). » (Guillaumin, p.15-16).

Ainsi, s'il y a une logique androcentrée des sciences dans leurs descriptions et leurs catégories de pensées, c'est parce que progressivement les hommes sont devenus la *référence* normative, ne différant eux même de rien. C'est la raison pour laquelle les Népalais préfèrent ne pas se déplacer seuls et que cette compréhension du marcheur vaut comme un fait social en soi, alors que les Népalaises elles, sont des cas particuliers de cette loi. Mais pourquoi les hommes ne seraient-ils pas les cas particuliers d'une référence au féminin ? De manière purement logique, ce sont tout autant les pratiques des hommes qui diffèrent de celles des femmes que l'inverse. Or rejouer l'éternelle « différence » des femmes est presque systématiquement l'occasion d'une distinction péjorative qui découle directement du fait que les sciences continuent de s'exercer dans un milieu patriarcal. Et cela va de pair avec l'institution grammaticale et pernicieuse de vouloir que l'*Homme* inclue toute l'humanité. Je dis pernicieuse car outre que très peu d'écrits prennent le soin de mettre une majuscule au terme d'*homme*, il y a une aliénation grammaticale à la fois auditive et symbolique au fait d'instituer que *l'homme* et *l'Homme* ne désignent pas la même chose, l'un étant le masculin, l'autre étant la somme des hommes et des femmes.

Comme l'évoque Claire Michard, étendre les propriétés sociétales sur la base de la référence masculine fait de l'homme un générique sans sexe, et de la femme un être nécessairement sexué :

« Le plus fréquemment, les termes féminins désignent des humains de sexe femelle, sauf utilisation péjorative pour les humains de sexe mâle, tandis que les termes masculins peuvent désigner des humains en général (hors mention de sexe), des humains mâles ou des humains femelles. En conséquence, le féminin signifie nécessairement le sexe, ce que ne fait pas le masculin, qui peut, de ce fait, prendre toutes les valeurs possibles. La signification générale du masculin est donc posée comme première : c'est celle qui s'oppose au féminin comme genre non-marqué par rapport au genre marqué, et c'est de cette signification générale que dérivent les significations spécifiques » (Michard 1996 : 30-31).

Ainsi, le problème du masculin générique c'est qu'il institue le mythe d'un genre neutre et qu'il érige le masculin en valeur d'abstraction au pouvoir universel là où le féminin est réduit au particulier, à l'exception et à la référence sexuée. Ce phénomène de nomination du féminin est éminemment problématique, tant au niveau de la grammaire disponible pour faire des sciences qu'au vu des conséquences sociétales qui découlent de ce principe. Pourtant, c'est un point dont se défend encore l'Académie Française¹⁴. Ces phénomènes de discrimination sont aujourd'hui problématisés et médiatisés au travers de différents militantismes qui souhaitent visibiliser ce principe de construction de la *différence*. C'est le cas de l'écriture inclusive par exemple ou encore de l'effort pour reféminiser des noms de métier qui ont existé avant que l'Académie Française ne masculinise la langue (Viennot, 2014)¹⁵. Toutefois, la confusion du masculin et du générique est tellement convenue dans la recherche et dans notre langue, que le féminin est toujours pris comme une différence alourdissante et jamais satisfaite : celle à laquelle il faut faire attention en ajoutant un « e » ou en n'oblitérant pas sa particularité. En 2017, l'académicienne Dominique Bona s'explique pour France Culture sur le « péril mortel » de l'écriture inclusive et se justifie ainsi : « L'immortalité c'est la vocation de l'Académie française, non pas pour les académiciens qui y sont, mais pour la langue qu'ils ont pour mission de défendre. La langue française, pour traverser les siècles, doit garder sa clarté et son caractère universel. » (Bona, 2017). Et dans cette même interview, l'académicienne s'étonne que peu de femmes aient postulé depuis les années 1980 à l'Académie Française (date à laquelle la première femme a été acceptée à l'Académie), sans s'interroger sur le lien qu'il peut y avoir entre le fait d'intituler tous les postes de recrutement au masculin « professeur », « agrégé » ou « directeur » et cette absence regrettable de femmes, à croire que le vrai péril pour les immortels,

¹⁴ Dans une publication de 2004, l'Académie Française défend le principe du masculin générique en proposant que la marque du féminin serve éventuellement à opérer des distinctions si besoin : « En français, la marque du féminin ne sert qu'accessoirement à rendre la distinction entre mâle et femelle. La distribution des substantifs en deux genres institue, dans la totalité du lexique, un principe de classification permettant éventuellement de distinguer des homonymes, de souligner des orthographe différentes, de classer des suffixes, d'indiquer des grandeurs relatives, des rapports de dérivation, et favorisant, par le jeu de l'accord des adjectifs, la variété des constructions nominales... » (Académie Française, 2014)

¹⁵ Une étude précise de l'histoire de la langue française montre que la mention du féminin et du masculin en coprésence était systématique, notamment au Moyen-âge où la complémentarité des genres était une marque de la création divine (Viennot, 2014). Ainsi le monde était peuplé de poétesses, de philosophesses, de médecins, d'autrices et de peintresses avant que naisse l'Académie Française qui a décidé d'uniformiser la langue en décidant accessoirement que le genre masculin était plus noble. Il est donc important de rappeler que c'est la Bourgeoisie de l'après Révolution Française qui a insisté pour *masculiniser* la langue française, et aujourd'hui l'Académie Française justifie de « conserver ces usages » non pas parce que le masculin est un genre supérieur mais parce qu'il est un genre « non marqué » et « neutre », ce qui on le comprend aisément, est une habile supercherie qui ne règle en rien le soucis du genre féminin assigné à sa différence.

serait qu'il y ait des « professeures » ou même des « immortelles ». Outre cette provocation facile, il y a un véritable souci que refusent de voir les académiciens comme les académiciennes, c'est qu'en l'état actuel la langue française pense l'universel dans les termes d'une normativité masculine. Si l'écriture inclusive n'est pas à mon sens une solution à long terme, elle a toutefois le mérite de visibiliser et de chercher des alternatives quant à cette violence épistémologique et cet obstacle à la pensée que produit une langue qui impose au féminin une marque genrée tandis qu'elle offre au masculin le synonyme d'humanité.

Écrire et inventer une géographie libérée de cette problématique de la prétendue « marque neutre » du masculin est un enjeu de taille ; puisque contrer l'androcentrisme de la science ne peut s'effectuer qu'en ajoutant une attention particulière pour ces soi-disantes différences vécues en tant que femmes. C'est bien le fait que le masculin continue d'être le dénominateur commun de notre humanité qui doit être corrigé pour organiser une épistémologie de la géographie débarrassée de ses « autres ». Si je me suis arrêtée sur le « spectre du féminin » après celui du « primitif » pour reprendre les catégories de Harding, c'est pour étayer la critique du *chercheur*, du *savant* ou de l'*homme de terrain* qui universalise son propos à partir d'une expérience qu'il ignore ou refuse d'être située. Avec ces critiques, les épistémologies féministes participent radicalement à déconstruire les manières de produire et de diffuser la connaissance. Ensemble, les études postcoloniales et féministes (pour ne citer qu'elles) montrent que l'activité de production de connaissances est influencée sinon déterminée par des logiques préexistantes de socialisation dans lesquels sont pris les chercheurs et les chercheuses, et cette critique est à même de contester l'idéal normatif de la figure générique du sujet de connaissance.

Il s'ensuit que les études « post » pour revenir à elles ont opéré une série de décentrements pour montrer les impensés de la géographie et des sciences occidentales qui produisent inconsciemment de l'altérité parce que les catégories qu'elles éditent sont étroites. Dans cette série de décentrements, les études féministes noires américaines ont été centrales pour montrer que les décentrements ne pouvaient se contenter d'être additionnés les uns aux autres mais qu'ils devaient être croisés. Notamment, le *black feminism* et les théories queer ont insisté pour que les variables de genre et de race (termes qu'elles revendiquent) ne soient pas pensées en des unités séparées mais des enjeux de lutte intersectionnelle (Crenshaw, 2005; hooks, 2017; Johnston, 2018) . Dès lors, la multiplicité des voix émergeant depuis les années 1970 pour contester la valeur unitaire de la science et de la vérité n'ont pas vocation à recréer des niches identitaires cloisonnées, mais à poser la catégorie du sujet neutre comme un problème épistémologique et un obstacle aux régimes de connaissances, bien que chacune de ces études choisissent un angle particulier des déformations produites par la modernité.

3.4 Géographie et engagement : une actualité renouvelée

La convergence des différentes crises des sciences sociales depuis les années 1970 questionne fondamentalement la nature et la place du discours géographique au sein du monde social et politique (Amilhat Szary, 2016; Clerc *et al.*, 2019; Hancock, 2002; Mekdjian & Olmedo, 2016; Peyvel, 2016). Et force est de constater que depuis, la question du rôle de la recherche et de ses engagements – volontaires ou malgré elle – n’a cessé de grandir. Au regard des évolutions très récentes, la géographie a particulièrement inscrit au cœur de son épistémologie ces questions relatives à un « engagement », se connectant aux enjeux de société. En effet la géographie décrite actuellement par consensus comme « science des acteurs et science de terrain » (Lévy & Lussault, 2013), implique un engagement fort des chercheur·es dans la production des savoirs. Les engagements sont multiples, tacites et parfois contractuels, prennent la forme de promesses, légères ou conséquentes, tenues ou abandonnées ; mais forment aussi des engagements envers soi-même, sorte d’éthique personnelle pour ce qui nous semble juste.

Dans les pratiques de géographes, les engagements sont affaire quotidienne au point que ce thème soit dorénavant un objet d’étude à part entière, décliné sous un ensemble de ‘bricolages’ et d’ ‘arts de faire’ (Buire, 2012; Petit, 2010). Et puisque « le chercheur est partie prenante de la géopolitique micro-locale qu’il ou elle observe » (Buire, 2012), les pratiques de géographes se confrontent à une série de questionnements : en quoi suis-je engagée ? envers qui et en quels termes ? Suis-je nécessairement engagée vis-à-vis d’un terrain et de façon *a priori* parce que je suis là, ou puis-je circonscrire mon engagement en y joignant une part volontaire ? Enfin y a-t-il des engagements auquel je peux consentir et d’autres que je dois censurer de sorte à marquer une frontière entre ma pratique de recherche et ce qui m’indigne ? Si pour beaucoup de doctorant·es actuelles le lien entre l’engagement et la recherche a fondé le point de départ de la recherche¹⁶, la polysémie de l’engagement et le saut qu’il opère avec une géographie objective neutre demande à ce que l’on s’arrête sur le terme. L’engagement désigne à la fois l’action d’engager quelque chose (un processus) et le résultat de cette action. Il y a donc d’emblée un double sens à partir duquel se déclinent différents types de responsabilités, selon qu’on considère l’engagement du processus inhérent à la recherche ou l’engagement comme résultat. Dans le vocabulaire juridique, l’engagement renvoie à l’acte de céder un bien à une personne ou à un groupe pour un temps déterminé. Dans ce cas, l’engagement est une forme de protection qui fait référence en cas de litige. Avec cette définition, on peut questionner le type de bien qui est cédé dans la recherche : est-ce que les chercheur·es transfèrent la connaissance ou l’autorité de savoirs, et si oui à qui ? Qui est dépositaire des biens de connaissances et qui définit ses logiques de vérité ou de véracité ? Toutefois, si l’on prend le sens plus courant de l’engagement dans la doxa, le terme soulève des dimensions affectives. Un engagement est une promesse, il est un dévouement à une personne ou à une cause, que ce soit dans les paroles civiles, religieuses ou militaires. Ainsi, même s’il n’y a pas un réel contrat de recherche qui soit signé entre les chercheur·es et les enquêté·es qui pourrait définir les termes d’une

16 J’en veux pour preuve la récurrence et l’urgence de cette préoccupation pour l’engagement au sein de tous les groupes de doctorant·es que j’ai côtoyé : le laboratoire junior Altérité, Marges, Catégorisations de l’ENS de Lyon ; les séminaires Méthéogéo de l’Université de Grenoble Alpes avec en 2017 la question de « l’engagement dans la recherche en SHS » ; l’équipe doctorante de Justice Sociale à PACTE (Grenoble) ; et le groupe GenreEspace à Paris qui propose des réflexions et lectures sur les recherches engagées, entre autres groupes de réflexion.

relation, le terrain induit nécessairement la mise en place de relations de confiance, qui peuvent au demeurant être instrumentalisées ou déçues, d'où une série de questions éthiques liées à ce que l'on définit comme un engagement (voir chapitre 7). Selon cette seconde acception de l'engagement, il importe de se demander si l'on peut manquer à son engagement dans la recherche et avec quelles conséquences. Évidemment dans les sens multiples que recouvre le terme d'engagement il y a aussi la possibilité d'entendre l'existence d'une lutte active, au service d'une cause. Dans ce cas, qui est à combattre et quelles sont les armes d'une recherche ? La recherche peut-elle s'engager à agir sur une réalité en vue de réduire des inégalités (Pain *et al.*, 2011) ? Peut-elle servir à énoncer des « stratégies de résistance » (Hancock, 2008) ou encore contribuer au « changement social » (Butcher, 2020) ? Outre sa possibilité de le faire, doit-elle souhaiter parvenir à des transformations ou condamner ce principe ?

L'engagement a une terminologie qui touche des domaines très différents, et sa polysémie me paraît enrichir l'usage de ce terme au sein du contexte universitaire. C'est tout particulièrement vrai si l'on considère le sens philosophique qui désigne l'engagement comme : « l'acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause » (Robert & Rey-Debove, 2008). En considérant ces termes, peut-on penser sciemment la recherche en géographie autrement que comme un engagement ? L'activité même de la recherche ne serait-elle pas d'emblée basée sur un renoncement à la posture de spectateur ou de spectatrice ? Notons par exemple que le terme commun d'*observation* en géographie n'est déjà plus restreint à une simple attitude spectatrice ; alors même que l'observation n'est pas associée à un degré particulièrement élevé de l'engagement. De fait, l'observatrice ou l'observateur est engagé dans ce qu'elle ou il observe et transforme par son observation. Par conséquent il convient de penser l'engagement comme une attitude éclairée pour une science en acte, plutôt que comme une lutte affichée dans un but de révolution. Car avec cette dernière définition, l'engagement une expression tautologique de la géographie et non une option.

Au travers de ces trois premières sections, j'ai montré que la manière dont on faisait de la géographie aujourd'hui était accompagnée de spectres et d'idéaux de la scientificité qui sont basés sur des logiques de domination et de neutralité. Pourtant, dès lors que l'on s'accorde sur le fait que la recherche est une activité humaine parmi d'autres, on ne s'abstrait de la question : à qui et à quoi servent l'édition des savoirs universitaires ? J'ai montré que la convergence des études post réfutait la rupture moderne entre des savoirs théoriques et des enjeux politiques ; et l'actualité renouvelée sur la question de l'engagement en géographie témoigne des évolutions en cours. Toutefois, le constructivisme et les décentrement permis par les courants postmodernes posent aussi un véritable enjeu de reconstruction de nos manières de faire : si la vérité unique n'est pas possible et qu'elle n'est pas à chercher, quelles peuvent être les nouvelles bases d'un régime de scientificité ? L'objectivité et la vérité de la recherche est-elle anéantie par la multiplicité des voix venues des marges ? Dans ce cas les savoirs de géographes sont-ils nécessairement réduits à un relativisme des points de vue et des expériences subjectives ? Au vu des imaginaires scientifiques et des grands récits auxquels participe la géographie, faut-il encore revendiquer une scientificité et si oui en quels termes ? C'est dans les turbulences de ces questions qu'un dialogue entre la géographie et les épistémologies féministes me semble nécessaire, afin de chercher une voie pour renouveler épistémologiquement notre production de savoirs sans l'isoler de son ancrage social et politique.

4. Une science de la relève : pour des savoirs situés

Comme tous les paradigmes et les épistémologies des sciences, l'objectivité a une histoire. Or l'un des travaux des épistémologies féministes a justement été d'historiciser l'objectivité pour questionner sa validité. Les épistémologies du « point de vue » notamment ont montré que les critères avec lesquels se sont construites les sciences jusqu'aux années 1970 étaient des critères d'une « objectivité faible » (Haraway, 2007; Harding, 1992). En effet selon les épistémologies féministes on ne peut pas fonder une épistémologie de la connaissance sur l'omniscience désintéressée et désincarnée des savant·es. Mais l'originalité de ces épistémologies consiste surtout à proposer à un renforcement des manières de *bien voir* plutôt qu'à abandonner la scientificité ou l'objectivité. Partant d'une conceptualisation des points de vue, ces épistémologies démontrent que les savoirs sont situés, et qu'il faut redéfinir le régime de scientificité à partir d'eux.

4.1 L'objectivité, une ruse divine.

« Les féministes ont intérêt à projeter une science de la relève qui donne une traduction plus juste, plus acceptable, plus riche du monde, pour y vivre correctement et dans une relation critique et réflexive à nos propres pratiques de domination et à celle des autres ainsi qu'aux parts inégales de privilège et d'oppression qui constituent toutes les positions. » (Haraway 2007 : 112-113)

Considérer l'activité de recherche au vu des médiations qu'elle met en place déroge à la définition d'une science qui se place dans l'effort de distance à ses objets d'étude. Or cette critique du bienfondé de la distance affective et politique des chercheur·es ne provient pas que du postmodernisme. On retrouve aussi cette préoccupation dans le marxisme qui s'attache à montrer combien la distanciation au réel est un effort artificiel et idéologique. Je voudrais ici étudier de près les critiques adressées à l'objectivité par différents courants puisqu'il m'apparaît que c'est en croisement des influences marxistes, féministes, postcoloniales (entre autres) que la définition d'un savoir désintéressé s'illustre comme une option aporétique.

4.1.1 La neutralité axiologique du sujet de connaissance : un effort artificiel

Les courants s'opposant à la définition moderne des sciences refusent l'idée selon laquelle un sujet de connaissance serait objectif en s'inscrivant dans un rapport désintéressé au réel. Ce que montre et revendique Karl Marx comme le principe initiateur de sa théorie par exemple, c'est l'impossibilité du chercheur·e à opérer une distanciation à ses objets d'étude. Marx en collaboration avec Friedrich Engels explique dans *l'Idéologie Allemande* – avec un androcentrisme non négligeable – que toute présence au monde est un échange, une relation, une activité de production :

« La production des idées, des représentations et de la conscience est d'abord directement et intimement mêlée à l'activité matérielle et au commerce matériel des hommes, elle est le langage de la vie réelle. Les représentations, la pensée, le commerce intellectuel des hommes apparaissent ici encore comme l'émanation directe de leur comportement matériel. Il en va de même de la production intellectuelle telle qu'elle se présente dans la langue de la politique, des lois, de la morale, de la religion, de la métaphysique, etc., d'un peuple. Les hommes sont les producteurs de leurs représentations, idées, etc., mais les hommes réels, agissants, tels qu'ils sont conditionnés par un développement déterminé de leurs forces productives et du mode de relations qui leur correspond, jusqu'aux configurations les plus poussées de ces dernières. » (Engels et Marx 1845 : 17)

Avoir un point de vue au sens marxiste du terme n'est pas une option : on ne peut pas ne pas être quelque part. Observer, écrire ou parler se fait symboliquement et physiquement depuis un lieu, un espace depuis lequel s'élabore une perception et une compréhension du monde. Et quand bien même l'activité de recherche consiste en la confrontation de plusieurs compréhensions pour en expliquer les mécanismes avec un certain recul, les chercheurs ne peuvent pas prétendre tout voir depuis nulle part, comme l'objectivité voudrait le fonder. Chez Marx, avant même de considérer la manière dont une éducation ou une posture sociale nous situe dans un contexte particulier depuis lequel on va être amené à voir ou à ne pas voir certains éléments, il faut admettre que le chercheur et la chercheuse ont sur le monde des points de vue contrairement à ce que les principes de contemplation géographique peuvent faire croire. Notre *position* précède donc l'intention scientifique, et vouloir s'en défaire est infondé. Si Marx a participé à une construction critique de la connaissance, c'est notamment parce qu'il insiste pour dire que les humains ne se placent pas dans un rapport passif au monde, mais toujours avec des sensations et des actions. Les humains se placent, se déplacent, agissent dans et sur le monde avec un rapport de *production*, et c'est ce qui les caractérise. La production serait selon lui, le premier rapport des êtres humains au monde, vital au sens biologique du terme. C'est donc l'action qui est première de nos facultés dans/sur/avec le monde ; non pas la passivité ou la distance aux choses (Marx, 1872). Dès lors, vouloir contraindre le principe d'action qui fonde notre manière d'habiter le monde dans le but de produire une connaissance de celui-ci repose sur un paradoxe apparent (Besse & Lussault, 2014; Ingold, 2002). Penser qu'un effort de distanciation artificielle aux choses puisse mener à une objectivité, ce serait vouloir identifier des objets sans s'interroger sur ce qui nous permet de voir ces choses, d'aller vers elles, de les distinguer ou d'être en lien avec elles. Or si le contexte du sujet est nécessairement actif, on ne peut ni vouloir (de manière biologique) ni souhaiter (de manière éthique et méthodologique) son absence d'interaction avec le monde : celle-ci est contraire au principe même de toute vie humaine et sociale. Ainsi les principes scientifiques qui se basent sur une négation de l'action et qui inscrivent au frontispice de la recherche une opération artificielle parviennent mal à servir leur idéal de neutralité distanciée. Par conséquent le présupposé épistémologique d'un regard distancié et non influent qui pourrait voir sans s'engager est à rejeter, avec toute l'idéologie positiviste qui la caractérise.

Si Marx fait de la « production » sa base scientifique, les études postmodernes, les courants féministes ou encore les courants d'écologie sensible en formulent une autre version, en pensant l'activité et la « relation » comme base à tout système scientifique ou éthique :

« Ne serait-ce que pour exister comme des êtres doués de sensations, chacun doit se situer dans un certain environnement et être engagé dans les relations que cela implique. Ces relations, et les sensibilités qui se développent au cours de leur déploiement, garantissent nos capacités de jugement et de discernement, et les scientifiques – qui sont également des humains – dépendent tout autant de ces capacités que le commun des mortels. C'est pourquoi la perspective souveraine de la raison abstraite, sur laquelle la science occidentale a fondé sa prétention à faire autorité, est pratiquement inaccessible : une intelligence complètement détachée des conditions de la vie dans le monde ne pourrait pas produire les pensées qu'elle produit » (Ingold 2002 : 15)¹⁷

Loin de l'omniscience qui adopte une vue surplombante dans un rapport sujet/objet, c'est dans ce renouvellement épistémologique de la relation que je situe ma recherche. Mais alors, si le monde n'existe qu'au travers de nos représentations, de nos expériences et de nos relations aux autres, que faire de l'objectivité puisque celle-ci repose sur un sujet neutre et qu'elle désigne une opération où les chercheur·es ne sont pas impliqués et pas affectés par ce qu'ils ou elles étudient ? La proposition forte des épistémologies féministes consiste précisément à montrer en quoi l'objectivité classique des sciences est une ruse que l'on doit compenser par une autre objectivité plus forte, partant de savoirs situés.

4.1.2 Une objectivité faible

Les épistémologies féministes constituées ont montré à partir des années 1980 que l'objectivité est un mot apparié au réductionnisme européen et masculin, qui occulte la place des chercheur·es dans l'activité de connaissance :

« cette objectivité n'a en rien empêché les sciences de servir des projets de domination et a permis de faire accepter comme générique et universels des intérêts particuliers — liés notamment aux positions de domination masculine, économique, raciale, hétérosexuelle » (Puig de la Bellacasa, 2003).

L'idéal normatif des sciences modernes est tout simplement une fiction à laquelle nous continuons de croire tant que cela reste dans notre intérêt. Si les travaux féministes souhaitent historiciser cette fiction de l'objectivité, c'est pour montrer que longtemps les sciences n'ont pas pris la peine de se contextualiser, et qu'elles ont niés les conditions matérielles et idéelles qui sous-tendent la production du discours. Sous couvert d'objectivité, les savoirs universitaires ont servi des analyses dominantes en postulant que les chercheur·es auraient cette capacité à tout voir depuis nulle part ou de manière surplombante. Ce postulat n'est ni plus ni moins qu'une ruse divine – *a god trick* – pour reprendre l'expression de Sandra Harding (1992). Dans *Whose Science Whose Knowledge*, Harding explique en effet que l'objectivité telle qu'elle est conçue dans sa définition classique est une « objectivité faible », qu'elle qualifie d'objectivisme (Harding, 1991). Elle est faible notamment parce qu'elle sert des intérêts particuliers qui se masquent, plutôt que d'affronter ce en quoi ses vues sont limitées ou partielles. Et ce qui est critiquable dans certaines géographies contemporaines, c'est que l'on continue de fonder en idéal ce silence sur ce qui nous procure des accès particuliers au réel. Du moins si les chercheurs et chercheuses à titre individuel ne le passent pas sous silence,

¹⁷ Traduction personnelle du texte anglais.

l'écrit scientifique lui, continu de le faire. Et je rejoins cette fois Rémi Bordes qui s'indigne dans ses *Chroniques Népalaises* de ce mutisme imposé aux chercheur·es dans les disciplines de terrain :

« La matière première du chercheur de terrain, ce ne sont pas les archives ou des tests de laboratoire, mais bien des tranches de vie, des personnes, des lieux – dont tous les exposés présentés dans le milieu scientifique s'évertuent ensuite à esquiver savamment l'essentiel. Ultime paradoxe : l'ethnologue tire sa légitimité d'une expérience personnelle de longue durée, pourtant il est convenu qu'il doit la taire ; le cœur battant de ce peuple qui lui est familier, il renonce à en parler. D'où le présent livre, né d'une nécessité, né d'une impossibilité de plus en plus grande à servir les rhétoriques convenues, les écrits qui s'adressent à quinze personnes » (Bordes, 2018 : 12).

S'opposer au fait qu'il serait bon de « taire » ce qui nous relie à nos terrains est une ruse que dénonce la géographie critique depuis une trentaine d'années, l'énoncer tel quel n'a pas la prétention de dire quelque chose de neuf (La Soudière (de), 1988; Olivier de Sardan, 1995; Volvey *et al.*, 2012). En revanche, s'il me semble important de rappeler en quoi l'objectivité classique est faible, c'est parce qu'elle continue à guider les exigences de la production scientifique contemporaine. Ce n'est pas par hasard si Bordes justifie l'existence de son livre (paru en 2018) comme un remède personnel aux inconforts éthiques, théoriques, méthodologiques et politiques liés de sa discipline. Avec ce récit à la première personne, ses chroniques mettent en doute la pertinence de procéder à une distorsion de l'anonymat entre le terrain et les théories associées. Ce faisant, sa démarche refuse d'entretenir cette « ruse divine » déclinée dans une rhétorique du camouflage aux institutions du savoir, et c'est également ce que recommande le courant de l'anthropologie incarnée ou *embodied anthropology* (Longhurst, 1997; Low, 2003).

Outre ces inconforts de la distorsion, Harding rejette l'objectivisme aussi et surtout parce qu'elle crée une déresponsabilisation politique des sciences. Pour l'autrice, le souci d'une démarche distanciée qui n'évalue pas ses conditions de production est tout simplement celui de l'aveu d'impuissance. Puig de la Bellacasa qui résume et traduit les travaux de Harding raconte que le sujet de science idéalisé que se dit « véritablement scientifique » se crée du même coup une parade à toute forme de responsabilité. Cette objectivité « désintéressé est nuisible en ce qu'elle encourage le désengagement des scientifiques et l'impuissance politique de l'institution scientifique » (Puig de la Bellacasa, 2014). Ce faisant, les théories féministes accusent les sciences « objectives » de procéder à des sélections de savoirs et d'expertise tout en dessinant une science qui se désengage et se déresponsabilise de ses analyses, de ses outils ou de ses résultats, qui ne répond de rien face à ce qu'elle a déclenché. À l'inverse « le projet féministe est animé d'un engagement politique, mais aussi d'une *implication* dans un processus de changement, ce qui va à l'encontre de la tendance à se situer *hors champs*, hors d'atteinte, typique de la pensée scientifique y compris dans la tradition critique » (Puig de la Bellacasa, 2014). La géographie que je souhaite développer rejoint les épistémologies féministes selon lesquelles l'objectivité, le jeu contorsionniste de l'anonymat ou le mutisme de l'expérience font de la science une simple rhétorique :

« la science – seule chose vraiment digne d'intérêt pour nous – est rhétorique. Elle persuade les acteurs sociaux concernés que leur savoir fabriqué conduit à une forme désirable de pouvoir parfaitement objectif. De telles croyances doivent compter autant avec la structure des faits et des artefacts qu'avec les acteurs formés par le langage dans le jeu savoir » (Haraway, 2007)

Dès lors, si la science est rhétorique, les paradigmes scientifiques deviennent des récits dont les règles du jeu sont éditées et validées par un petit nombre, pris avant tout dans des formes de reconnaissance restreintes jusqu'à ce que d'autres règles les contestent : d'où la nécessité de parler de régimes de connaissance au pluriel (Haraway, 2016). Les discours scientifiques, les théories et les faits ne sont atteignables qu'avec des médiations, des dispositifs de connaissances et ce sont elles qui fondent les possibilités, les obstacles et les intérêts de la recherche. Le processus de recherche scientifique est donc des recherches de points de vue, d'intuitions qui donnent du sens, qui confrontent et éclairent ce qu'on voit. Ainsi, contre l'invisibilisation des médiations qui nous servent pour appréhender des phénomènes, les épistémologies féministes ont d'abord participé à fonder des épistémologies du « point de vue », dans lesquelles les accès particuliers au monde sont conçu comme des « privilèges épistémiques » dont la multiplicité doit nourrir les savoirs universitaires.

4.2 Voir depuis quelque part : des épistémologies du point de vue

Qu'est-ce qu'un point de vue ? La question vaut d'être posée en dépit de son apparente évidence. Peut-on considérer par exemple qu'une expérience donne un accès direct au savoir ? Dans le cas contraire, quelles sont les médiations nécessaires pour qu'un point de vue devienne un savoir ? Un premier élément de réponse est formulé par les épistémologies féministes : être situé·e ce n'est pas seulement être *quelque part* de manière parachutée, c'est être quelque part dans un monde qui distribue des rôles inégalement. Avoir un point de vue, c'est donc être quelque part au milieu des rapports de force qui composent les interactions humaines ; et vouloir transformer ces relations. Prendre en compte les constructions sociales historiques et matérielles est une base des épistémologies du point de vue. Mais l'originalité des épistémologies des points de vue et à certains égards du marxisme, c'est de penser que cette influence du contexte social puisse être un *privilège épistémique* et politique plutôt qu'une entrave à la quête de connaissances. Dit autrement notre expérience du monde est une ressource plutôt qu'un biais, à condition que ce qui nous situe dans un rapport particulier au monde fasse l'objet d'une analyse. Dès lors avec cette définition la science a moins pour but de décrire « la vérité » que de donner des points de vue sur des réalités appréhendées différemment selon nos situations et de donner leurs conditions de falsification. La dimension que partagent le marxisme, les études postcoloniales et les épistémologies féministes, c'est l'assurance que la recherche est une activité sociale prise dans des rapports inégaux de pouvoir ; et que cette connaissance doit renseigner un mouvement de transformation du monde. Ainsi, ce qu'on l'on nomme les « épistémologies du point de vue » et la valorisation scientifique de subjectivités n'est pas spécifiquement féministe mais s'inscrit dans un contexte historique et scientifique où, depuis la moitié du XX^e siècle, les tentatives de penser ensemble connaissances scientifiques et options de transformations sociales façonnent des sciences cohérentes. Toutefois, la promotion d'un point de vue *féministe* fait l'objet d'une réflexion intéressante pour fonder de nouvelles bases à l'édition des savoirs.

4.2.1 Un *feminist standpoint* : une refonte épistémique autour du sujet féministe

Carnet de terrain 1 : Faire de la recherche en féministe

« En Mars 2016, Pariksha Lamichhane décide de mettre en scène une pièce d'Eve Ensler : *Les monologues du Vagin* (Ensler, 2015). Au Mandala Theatre de Katmandou. Personne ne soutient son initiative : compliquée, peu intéressante ou trop décalée vis-à-vis des problématiques du Népal... les comédiens de son groupe ont peur. Pariksha me raconte en détail leur manque de compréhension et cette inertie qu'il y a chez les artistes à considérer des problématiques de femmes. Elle me raconte aussi le succès qu'a eu cette pièce au final, de même que les vives réactions des spectateurs et des spectatrices durant les représentations de théâtre. Pariksha fait finalement la une du *Katmandou Post*. J'écoute son histoire, lui fait part des miennes et me demande intérieurement : faire de la recherche en tant que féministe, n'est-ce pas l'occasion de voir des faits et des structures qui sont invisibles à d'autres ? ».

Carnet de terrain 1 : Faire de la recherche en féministe. Source : L. Landrin. Avril 2017

La question initiale des épistémologies féministes a été la suivante : y aurait-il un *privilege épistémique* à parler à partir du point de vue et des expériences de femmes ? C'est-à-dire une connaissance *meilleure* que celle promue par les épistémologies dominantes qui puisse créer des sujets résistants et engagés (Hartsock, 1983) ? C'est une sociologue, Dorothy Smith qui la première en 1974 a évoqué l'idée d'un « *privilege épistémique des femmes* » (Smith, 1974). Avec son article « Women's Perspective as a Radical Critique of Sociology », elle appelle à former une nouvelle sociologie, questionnée et augmentée par l'expérience des femmes. Flores Espínola qui analyse l'apport des travaux de Smith dans les théories du point de vue explique que :

« Selon Smith, les femmes sociologues qui se consacrent à la recherche considèrent que les méthodes et outils dont elles disposent sont insuffisants pour expliquer et décrire l'expérience sociale et partant, qu'elles sont dans une position privilégiée pour produire une connaissance nouvelle très différente de la science masculine dans laquelle les femmes ne voient pas représentée leur expérience (Smith, 1990) » (Espínola, 2012 : 106)

Ainsi Smith figure parmi les premières à proposer l'idée d'« explorer l'expérience comme méthode de découverte du social depuis le point de vue des expériences des femmes » (Smith, 1974). Puisque les femmes ont des expériences spécifiques du réel dues à leur position sociale et qu'elles font face à des réalités matérielles distinctes des hommes, il serait possible – en travaillant à partir de la conscience d'une inégalité – de partager ces *points de vue autres* au sein des sciences, de les conceptualiser et de les évaluer. Autre grande fondatrice des épistémologies féministes, Nancy Harstock écrit en 1983 un article qui est le premier à poser le terme de « *point de vue féministe* » (*feminist standpoint*). Elle y explique que les divisions existantes entre les sexes doivent faire l'objet de réflexions épistémologiques : de la même manière que Marx a conçu d'attaquer l'idéologie bourgeoise par un *privilege épistémique prolétaire*, Harstock entend attaquer l'idéologie de la structure patriarcale et ses conséquences sociales, économiques ou environnementales, par un *privilege épistémique féministe*. Elle précise toutefois dès l'introduction qu'être femme n'est ni complètement le résultat d'une nature, ni totalement d'une construction sociale mais

nécessairement d'une co-construction de ces deux éléments qu'il importe de ne pas diviser. Harstock est donc la première à conceptualiser le point de vue (*standpoint*) de la sorte :

« A standpoint is not simply an interested position (interpreted as bias) but is interested in the sense of being engaged. It is true that a desire to conceal real social relations can contribute to an obscurantist account, and it is also true that the ruling gender and class have material interests in deception. A standpoint, however, carries with it the contention that there are some perspectives on society from which, however well-intentioned one may be, the real relations of humans with each other and with the natural world are not visible. » ((Harstock 1983: 285)

L'intérêt de la proposition de Harstock provient de son habilité à distinguer les biais de l'interprétation d'une part ; des opportunités qu'elles peuvent représenter lorsqu'on leur associe un travail d'exposition et de réflexivité d'autre part. Dit autrement elle distingue le partial (qui juge sans soucis d'objectivité) du partiel (qui énonce depuis *quelque part* pour informer le global). Dès lors comme elle le signale, le *standpoint* n'est pas une vue tronquée, biaisée ou idéologique parce que particulière car elle porte l'exigence de renseigner la science depuis un point de vue qui rend visible à certain·es ce qui est invisible à d'autres. Il ne s'agit donc pas de savoir si les points de vue qu'apportent les femmes sur la distribution des espaces sont *plus* ou *moins* vrais que d'autres, mais d'affirmer que les expériences situées ont justement besoin d'être médiatisées, partagées et discutées par les sciences, faute de quoi les démarches de connaissance se privent de certains outils. Et c'est à ce titre que les points de vue féministes revendiquent des privilèges épistémiques : pour contourner la rhétorique du privilège masculin générique omniscient et non engagé. En soutien à cette position, Isabelle Clair une sociologue contemporaine note que :

« les féministes ont produit et produisent des connaissances nouvelles, incluant des vies qui jusqu'à ce qu'elles en parlent dans leurs travaux n'étaient pas problématisées, et se trouvaient dès lors exclues du savoir légitime, parce qu'elles sont intéressées par les finalités de la recherche et les contraintes dans lesquelles celle-ci s'élabore, et parce que leur regard s'est formé dans des expériences inconnues de la plupart des savants » (Clair, 2016).

En faisant la promotion de leurs points de vue et de leurs réflexivités, les féministes incitent à multiplier les recherches qui façonnent des objets scientifiques à partir des expériences particulières, d'indignations et d'élan. Car aussi longtemps que certaines vies ne sont pas conceptualisées au sein d'un cadre épistémologique, elles ne sont pas reconnues (Blanc, 2009; Clair, 2016). Par conséquent les féministes encouragent une désobéissance de la neutralité axiologique qui invisibilise certains enjeux des sciences. Et il est indéniable que « la rupture avec les conduites assignées aux femmes a permis la traduction d'expériences partagées en savoirs valorisés qui ont multiplié les visions du monde. » (Puig de la Bellacasa, 2003). On voit au travers de cette rhétorique que les femmes, depuis leur expérience de minorité, pourraient se servir de leurs expériences pour élargir les théories des sciences, de sorte à concevoir les accès subjectifs au réel comme des ressources et non plus des biais. Pourtant, assumer cette position n'est pas sans rejouer le souci d'un essentialisme de l'expérience supposée commune « des femmes ».

4.2.2 Les points de vue des femmes : privilège épistémique au risque de l'essentialisme

« Parler à partir de l'identité même que l'on critique se traduit par une ambivalence et une tension qui est pour Harding une des sources majeures de la riche complexité de la pensée féministe » (Puig de la Bellacasa, 2014).

Le premier temps des épistémologies féministes autour de la promotion d'un privilège épistémique des femmes a connu de vives critiques, notamment parce que l'unité des « femmes » est contestable, quand bien même on considère cette identité comme une construction historique et sociale. Est-il possible de parler ou de postuler des « expériences de femmes » ? Quelle est la pertinence de cette identification qui rejoue un essentialisme ? Par ailleurs est-ce que c'est en qualité de « femme » que l'on fait une recherche fondamentalement différente et avertie sur les biais sexistes de la science ? Être féministe ne découle pas nécessairement et logiquement du fait d'être femme (Beauvoir, 1949). D'une part les expériences entre femmes diffèrent fondamentalement et d'autre part les femmes elles-mêmes participent aussi à reproduire un patriarcat. C'est pourquoi les féministes de la deuxième et de la troisième vague ont contesté l'idée d'un privilège épistémique des femmes en vertu de leur expérience unitaire pour informer des faits sociaux (hooks, 2017). Finalement le féminisme noir américain mais aussi les féministes népalaises ont montré que la référence à l'expérience des femmes – telle que formulée par les théories des points de vue – relevait davantage d'une expression discursive de la femme que d'une expérience commune de l'oppression (Bennett, 1989; Gururani *et al.*, 2015; hooks, 2017; Johnston, 2018). Il s'avère donc que le privilège épistémique de la « femme » est insuffisant et empiriquement chaotique. Donna Haraway qui figure parmi les autrices principales de l'épistémologie féministe raconte que les féministes sont entrées dans le débat des épistémologies scientifiques avec autorité et qu'elles ont réussi une révolution pour que les connaissances matérielles produites à partir d'un *soi* puissent engager une réforme de l'objectivité scientifique. Mais elle conseille de rester méfiant·e envers l'idée d'un *privilège épistémique des femmes*. Et c'est à mon avis dans cette vigilance que les épistémologies féministes réussissent à proposer une véritable science de la relève : en passant du point de vue des femmes à des points de vue de féministes d'abord ; puis des points de vue à la positionnalité ensuite.

Chronologiquement parlant, les épistémologies du point de vue sont passées du privilège épistémique des femmes (soutenu par Rose et Harstock) à un privilège épistémique féministe (soutenu par hooks, Crenshaw et Harding entre autres). Et Espínola qui résume l'évolution des théories du point de vue explique que :

« Selon les théories défendant l'idée d'un 'point de vue des femmes', celui-ci apparaît comme une vision donnée à toutes les femmes, incluant y compris un trait cognitif spécifiquement féminin. En revanche, les théories soutenant l'idée d'un 'point de vue féministe' affirment que cette vision ne s'atteint qu'au terme d'un processus de prise de conscience individuelle articulé collectivement. » (Espínola, 2012)

L'intérêt d'un point de vue féministe c'est d'offrir de nouveaux points de vue sur le monde à mesure qu'il transforme les catégories de pensées dominantes. Mais s'il y a un intérêt à penser l'expérience des femmes ce n'est pas en tant que groupe homogène ni en tant que donnée, mais toujours comme une posture atteinte. Comme dans toute démarche constructiviste, les épistémologies féministes considèrent que les sujets ne sont jamais bruts mais toujours produits ; et que c'est la conscience de ces mécanismes qui conduit au féminisme. Comme l'exprime Puig de la Bellacasa : « il n'existe ni 'femmes' ni 'homme' ni même de 'genre' qui correspondrait à des catégories générales, mais des constructions qui impliquent des luttes historiques particulières » (Puig de la Bellacasa, 2014 : 27). Être situé·e pour revenir à ma question initiale ne tient donc pas à un état de fait dans lequel la société nous reconnaît *a priori* (être femme par exemple), c'est davantage une position que l'on obtient d'une réflexivité avancée (être féministe par exemple). Avec cette distinction, il apparaît clairement que ce n'est pas parce que l'on est une chercheuse femme que l'on peut voir ce qui est invisible à d'autres ; mais bien parce que l'on est une chercheuse féministe, c'est à dire avec la conscience qu'il se joue dans les structures sociales du genre des hiérarchies et rapports de force qui distinguent les opportunités d'existence, l'accès aux ressources et la légitimité au savoir entre autres. En disant cela, la question de savoir si l'on peut être un chercheur féministe – conscient des hiérarchies qui se jouent et opérant un regard critique à l'égard des normativités qui orchestrent le masculin par exemple – a toute sa légitimité. Bien que cette nomination doive faire l'objet d'un débat je suis en faveur de cette option.

Nonobstant, il y a une difficulté inhérente au féminisme : comment parler des femmes sans les essentialiser mais sans non plus se priver de cette catégorie qui existe et discrimine quotidiennement des individus en raison des constructions historiques qui ont fait des femmes des êtres subordonnés au masculin ? La difficulté du point de vue féministe est de rejeter l'identité féminine (dénoncée comme un construit), tout en se basant sur cette identité assignée pour réclamer une possibilité à voir autrement, à mieux voir le monde social depuis leurs positions. Ainsi, si le *feminism standpoint* est intéressant, c'est parce qu'il se base non pas sur une revendication de l'*identité* mais sur une promotion de l'expérience et de la réflexivité. Et cette définition retourne les accusations essentialistes qui ont pu être adressées à ces théories. Ainsi, les épistémologies féministes qui ont débuté sur la revendication des subjectivités comme ressources ne vise pas un affaiblissement ou une élimination des critères de scientificité sous prétexte que toute vue sur le monde serait particulière, mais au contraire elles insistent sur la reconfiguration d'un régime de scientificité plus fort, qui puisse considérer l'existence de contextes particuliers par lesquels s'édictent les savoirs.

4.3 Démocratie, engagement et scientificité : comment reconfigurer une objectivité forte ?

« Nous démasquons les doctrines de l'objectivité parce qu'elles menaçaient notre sentiment naissant de subjectivité historique collective et de capacité d'action et nos récits « encorporés » de la vérité, et nous avons fini avec une excuse de plus pour ne pas apprendre la physique postnewtonienne et laisser tomber nos vieilles pratiques féministes d'atelier d'entraide pour réparer nos voitures. Ce ne sont que des textes de tout façon, alors laissons cela aux garçons. En outre, ces mondes postmodernes textualisés sont effrayants, et nous préférons notre science-fiction qui est un peu plus utopique » (Haraway 2007 : 111).

Haraway dans son *Manifeste Cyborg* retrace la tentation qu'ont eu les féministes à produire des savoirs en dehors d'une science qui était jugée inappropriée, désincarnée, distanciée et faussement objective. Mais comme le montre cette citation, refuser d'intégrer les savoirs féministes dans les sciences revient à signer sa propre mise au banc. Les épistémologies féministes se sont donc basées sur le fait qu'il n'y avait pas de point de vue ontologique neutre mais seulement des points de vue situés pour réformer de l'intérieur une épistémologie des sciences. Pourtant les féministes qui allient le projet scientifique à l'impératif démocratique de traitement des inégalités se sont divisées : entre d'une part celles qui produisent des discours sans le souci d'objectivité (parce que cette notion est jugée positiviste et perverse) ; et celles au contraire qui consistent à réévaluer les critères de l'objectivité. Pour ma part, je considère que le tour de force de ces épistémologies féministes est justement de faire avancer l'objectivité des sciences plutôt que de se constituer comme des savoirs annexes. Et c'est à ce titre qu'elles ne constituent pas seulement des champs d'étude hétérogènes (à la manière des qualificatifs post/turn/ou studies évoqués d'abord) ; mais qu'elles fondent véritablement une nouvelle épistémè dans lequel politique, science et objectivité vont ensemble. Dit autrement, les sciences féministes souhaitent légitimer une connexion des savoirs et du politique au sein d'une épistémologie qui les a traditionnellement séparées (Puig de la Bellaca, 2003). C'est la possibilité de ce nouvel équilibre des pouvoirs que je voudrais détailler pour questionner sa pertinence à informer les sciences géographiques.

Considérer science et féminisme ensemble soulève des enjeux, sinon des crispations et dans le contexte francophone en particulier. Comment faire dès lors pour que les positionnements féministes ne conduisent ni à idéaliser une expérience, ni à rejoindre une idéologie aveuglée par sa lutte, ni à produire de simples opinions ? Dans la mesure où la science moderne prétendument neutre s'est révélée biaisée et partie prenante d'intérêts, l'enjeu du renouvellement d'une scientificité que proposent les féministes est de construire une réforme de l'objectivité. Plus précisément, la question que pose Harding c'est de savoir comment la recherche engagée du féminisme a aidé et continue de faire avancer la science dans une objectivité plus forte ? Alors que la plupart des épistémologies féministes et postcoloniales se sont battues contre des attaques qui les suspectaient d'être « moins objectives », Harding renverse le référent en montrant que l'objectivité qui fonde la valeur de référence des sciences est en l'état, trop faible. Pour Harding en effet, le féminisme, loin d'être une dérogation à la scientificité à tendance idéologique, construit une démarche et une posture épistémique pour rendre plus rigoureuse toute démarche de connaissance.

Dans ses trois ouvrages principaux (*Science in question in feminism ; Whose science, whose knowledge ; Is science multicultural?*) elle ajoute que la sortie de l'objectivisme ne se trouve pas nécessairement dans la foire aux « jugements » et au relativisme. L'autrice montre que les craintes de la communauté scientifique vis à vis du féminisme sont infondées et qu'au contraire, l'enjeu est aujourd'hui d'affronter les descriptions subjectives qui ont bercé les sciences jusqu'alors :

“Feminists and antiracists and other members of the new social movements have certainly criticized the notion of objectivity in a variety of ways, but for the most part they want *more* objective accounts. We need more objective accounts of how our bodies work, how the international political economy works, what causes environmental destruction, what effects industrialization is going to have on the environment and on the social structure, and so forth. We don't need *less* Objective accounts, and we don't need subjective accounts. The problem is that we've *had* subjective accounts-or ethnocentric accounts, I guess we could call them. So, strong Objectivity is an issue, to put it in an extremely simplistic way, of learning to see ourselves as others see us” (Hirsh et Olson, 1995 : 204)

Ce que Harding révolutionne, c'est d'affirmer que nous avons eu jusqu'à présent des sciences non objectives, et ce que souhaitent les épistémologies féministes, ce ne sont pas des savoirs moins objectifs (donc subjectifs) mais au contraire *plus* objectifs. L'objectivité dans cette optique n'est pas à détruire mais à reconfigurer. À l'opposé d'une objectivité qui prône le désengagement, encourage l'oubli de son contexte de production, et conduit à l'ignorance des conséquences de l'activité de recherche sur le monde social et politique ; les épistémologies féministes contemporaines proposent de définir les contours d'une objectivité forte. Résumée par Christine Delphy dans son article « l'Ennemi principal » (Delphy, 2013), cette perspective revendique sa rupture avec l'objectivité classique :

« toute connaissance est le produit d'une situation historique, qu'elle le sache ou non. Mais qu'elle le sache ou non fait une grande différence ; si elle ne le sait pas, si elle se prétend “neutre”, elle nie l'histoire qu'elle prétend expliquer, elle est idéologie et non connaissance. Toute connaissance qui ne reconnaît pas, qui ne prend pas pour prémisses l'oppression sociale, la nie, et en conséquence la sert objectivement. » (Delphy, 2013 : 265)

Les épistémologies féministes associent donc le projet politique d'identification et de transformation de l'oppression sociale à la production de savoirs. À ce titre, elles promeuvent une science qui se rend responsable (*responsive*), c'est à dire *capable de réponse* (Puig de la Bellacasa, 2014). De concert avec les études postcoloniales, les épistémologies féministes ont une préoccupation constante pour ce *à quoi* servent les sciences, mais ajoutent cette préoccupation fondamentale qui se demande avant tout *à qui* servent-elles ? Au-delà de la possibilité concrète de construire des données, qui en bénéficie ? Comment la connaissance circule et comment peut-elle faire l'objet de reconnaissance ? Dans la mesure où celui ou celle qui détient le récit a une forme de pouvoir et d'autorité (sinon de la vérité, au moins d'un certain point de vue), alors il faut responsabiliser les discours politiques. Ce qui fait dire à Haraway que :

« de façon moins perverse qu'il n'y paraît, l'objectivité s'affirme comme une affaire d'incorporation particulière et spécifique, et plus du tout comme la vision mensongère qui promet de s'affranchir de toutes les limites de la responsabilité. La morale est simple seule la perspective partielle assure une vision objective » (Haraway, 2007: 117).

Ainsi les épistémologies féministes se fondent sur un projet épistémologique guidé par une volonté politique autour d'un engagement des savoirs qu'elles produisent. À cet égard Harding rappelle que les sciences (en dépit de ce qu'elles ont fait croire avec leurs fiction moderne) ont toujours fait le pari de quelque chose de bien meilleur que la pure vérité. La liberté, la justice, la santé, la création d'institutions, le développement d'énergies bref dans tous les domaines les sciences ont visé autre chose que la connaissance désintéressée. Par ailleurs il est évident qu'une recherche qui ferait le vœu de ne servir à rien (ni à personne) serait, au fond, dénuée de sens. Ne serait-ce que pour donner à voir, pour répertorier les chemins existants ou pour catégoriser les paysages de certaines régions, la géographie a toujours visé autre chose qu'elle-même ; et bien plus que l'intelligibilité descriptive d'un réel apparent. C'est l'avis que soutient Jean-Marc Besse qui établit que « le monde n'est pas seulement ce que nous en voyons ou connaissons objectivement. Il est également dans ce que nous en rêvons, ce que nous en attendons ou en craignons. Il est dans nos mémoires, et dans nos anticipations » (Besse & Lussault, 2014). Or puisque ces rêves ou ces anticipations diffèrent, les épistémologies féministes justement cherchent à construire des sciences qui développent l'espace théorique et méthodologique pour les décoder, les informer, les partager et les transformer collectivement. C'est donc en prenant la science comme une pratique située que les épistémologies féministes proposent une réforme des savoirs universitaires de la recherche, loin de leur définition originelle de l'autorité désengagée du *savant*.

4.4 Éditer des savoirs, la question des moyens disponibles

J'ai montré que les savoirs situés ne sont pas des transpositions de l'expérience brute (équivalente à un récit autocentré du type : j'ai vu ceci ou cela), mais d'avantage une posture, qui, en même temps qu'elle conscientise là d'où elle énonce ses savoirs, cherche à modifier les structures de savoirs. Théorisées par les épistémologies féministes, les savoirs situés sont basés d'abord sur une réflexivité, une position issue d'une objectivation de l'expérience, et un ensemble d'interrogations qui se questionnent sur l'aptitude à *bien voir*. Dès lors la question des méthodes et des médiations pour produire une objectivité plus forte devient fondamentale. Trois axes font l'objet d'enquête dans les épistémologies féministes : la réflexivité menant à une positionnalité ; la médiatisation d'une expérience ; et la construction de savoirs solidaires dans leurs expériences divergentes. Je les exposerai les unes après les autres avant de montrer en quoi elles peuvent converger vers une aptitude à « bien voir » selon l'expression d'Haraway (2007).

4.4.1 Des savoirs-pouvoir : l'enjeu de la réflexivité

Les savoirs situés reposent sur une promotion heuristique de l'expérience. Et c'est à ce titre que les épistémologies féministes ont une connexion très forte avec les sciences de terrain. Si les travaux des géographes travaillent la notion de réflexivité depuis près de vingt ans, il faut noter toutefois que peu de travaux ont été publiés sur l'apport réflexif que permet une approche féministe du terrain (Clair, 2016). Notamment, si la réflexivité s'est imposée progressivement en géographie, le terme a encore tendance à être pris dans un sens minimaliste, faisant de lui une liste des biais potentiels que comportent notre recherche. Or la réflexivité n'est pas un aveu d'impuissance au départ de nos terrains (qui reviendrait à dire « je suis une femme donc je ne vois qu'une partie du

monde social que l'on veut bien me montrer » ; « ou je suis un occidental donc je vais être perçu comme un étranger »). Dans certains travaux de géographie, on trouve encore cette facilité à évacuer ce qui fait de nous des êtres particuliers, en énonçant en début des travaux de recherche et en quelques phrases, le contexte dans lequel a été menée la recherche (seul ou en équipe, avec tel financement, tel genre ou telle langue). Mais ceci n'est pas au sens propre une réflexivité, c'est d'avantage une réponse rapide à ce qui est devenu désormais une injonction introspective de la recherche, et une incompréhension sur le sens profond des enjeux de la réflexivité. Une véritable revendication de réflexivité insiste d'abord pour dire qu'avant même d'interroger ce que les autres (les enquêtés) peuvent dire, il faut se penser soi, dans le sujet de l'interaction. La réflexivité est une entorse au rapport sujet/objet : il part du principe que toute donnée est issue d'une interaction, d'une relation. En effet, la réflexivité ne peut être qu'un point de départ des travaux de géographes, sorte d'excuse et de contextualisation dans les grandes lignes pour un lecteur ; car la réflexivité est une exigence à maintenir de manière constante tout au long de sa recherche. La réflexivité n'est pas posée une fois pour toute, elle est réinvention constante, réajustement permanent. La réflexivité dans les savoirs situés est perpétuellement réinterrogée au fur et à mesure de l'enquête, et même dans l'étape de l'écriture : c'est une disposition et un travail d'analyse à réactiver. Car la réflexivité est liée à un positionnement.

Un positionnement interroge et explicite la place que l'on a dans des rapports sociaux. Par-là, il ne s'agit pas de dire que notre posture est évidente, ni même de postuler que les chercheurs et chercheuses ont une vue limpide de ce qu'ils ou elles sont ou portent en eux et en elles. Il s'agit au contraire de réfléchir en quoi ces postures sont problématiques, en quoi elles engagent des rapports de force ou des invitations à se porter solidaire avec les potentiels enquêtés. La réflexivité est un travail de fond qui problématise la nature des relations et l'influence des dispositifs de l'enquête, de sorte à évaluer ce que l'on peut voir (grâce à nos postures) et ce que l'on ne peut pas voir (ou ce qui nous est caché pour un ensemble de raisons). La réflexivité est donc avant tout un outil et pas une obligation morale. Elle n'a d'efficacité que si l'on conceptualise ce que notre position comporte comme atouts, comme déclencheurs, et aussi ce qu'elle a en termes d'impensés. La réflexivité dans la recherche est *in fine* une manière de faire une place aux relations dans l'enquête, aux frictions, aux manipulations, aux faits complexes et aux interprétations, aux rapports de domination possibles et aux ouvertures qu'ils laissent entrevoir, que ce soit au moment du terrain mais aussi dans l'écriture de la thèse. Ainsi la réflexivité assume que nos expériences sont des ressources plutôt que des biais. Pour ainsi dire, énoncer des points de vue, partir des expériences et donner à voir des faits que l'on a rendu visible par l'effort de la recherche est une opération politique. En faisant du sujet chercheur un objet d'enquête, la positionnalité s'associe à une responsabilité démocratique et intellectuelle des enjeux de la connaissance, où la priorité consiste à mettre ses outils au service d'une communauté plus large que celle des *expertes* géographes. Ainsi la positionnalité que réclame les savoirs situés repose sur deux enjeux : transformer au sein du contexte institutionnel de la recherche la nature des savoirs, et inscrire ses responsabilités envers une communauté plus large que le contexte académique.

4.4.2 Raconter depuis les points de vue situés : l'enjeu de médiatiser les expériences

L'autre outil des épistémologies féministes consiste à inventer des moyens pour médiatiser l'expérience (la sienne comme celle des autres). Cette opération demande une grande inventivité méthodologique, notamment dans l'écriture universitaire où il s'agit d'explicitier ses postures de recherche sans tomber dans un récit autocentré. Car la réflexivité est une manière de se considérer comme objet de la recherche, pas une manière de ramener la recherche autour de soi. À ce titre la démarche d'Emanuelle Peyvel qui propose de « tracer un cercle du chercheur » est très inspirante. Forme originale de l'application de cette positionnalité, Peyvel dans *L'invitation au voyage*, décide d'expliquer ce qui l'a conduite à s'intéresser au tourisme domestique au Vietnam (Peyvel, 2016). Elle nomme cette opération le « cercle » de la chercheuse, qui est une opération « tout aussi facile à décrire que difficile à réaliser » (*op.cit* : 11) puisqu'il s'agit de se situer en tant que chercheuse au sein d'un terrain que l'on contribue à façonner. Selon Peyvel « toute recherche s'inscrit dans une triple dimension : personnelle, militante et intellectuelle » (*op.cit* :12). La dimension personnelle de sa recherche fait état d'une relation qu'elle a entretenu avec le Vietnam depuis son enfance au travers d'une voisine qui lui parlait de ce pays. La dimension militante, elle, « choisit délibérément de [se] placer aux côtés de populations trop vite assimilées à une pauvreté disqualifiante » (*op.cit* :14). Pour terminer ce cercle dans lequel les lecteur·trices sont invité·es à entrer, Peyvel expose sa méthode de terrain, la langue qu'elle y a parlé et sa figure d'extériorité au sein d'un terrain en immersion. Avec le dessin de ce cercle, Peyvel se préoccupe de la place que tiennent les enquêté·es dans le récit qu'elle livre à des lecteurs ou lectrices universitaires. Si l'autrice de *L'invitation au voyage* ne se réclame pas des épistémologies féministes dans cet avant-propos mais davantage d'un décentrement postcolonial, sa démarche qui lie le personnel au politique est un exemple très concret et très novateur en géographie. Cette introduction d'ouvrage est une application concrète d'une objectivité forte car articulée dans un ensemble de savoirs situés et réflexifs. Cela montre que si les savoirs situés partent de l'expérience comme matériel de recherche, l'outillage des vécus n'est pas qu'une simple transposition d'expérience. Pour fonder un nouvel ordre de connaissance, il faut que l'expérience soit médiatisée et qu'elle accède au statut d'outil de savoirs. C'est la raison pour laquelle le terme anglais de « *standpoint* » est traduit par Puig de la Bellacasa par « positionnalité » et pas par « point de vue ». Parce que le terme de *point de vue* peut se confondre avec une certaine limite de la vision (le/la chercheur·e n'a qu'un point de vue) ; tandis que le terme de positionnement insiste lui au contraire sur les capacités kaléidoscopiques de la vision. Les savoirs situés ne sont pas des transpositions littérales de l'expérience, elles sont davantage des traductions, médiatisées, distanciées.

Avant toute chose, un positionnement indique un effort de construction donc de traduction : « le positionnement féministe n'est pas automatiquement issu de l'expérience : il y a un écart entre ce que disent les femmes et le positionnement qui pense à partir de cette perspective » (Puig de la Bellacasa, 2014). Le « positionnement féministe est une *subjectivité politique* » (*Ibid.*), c'est-à-dire que ce n'est pas un rapport identitaire, ni une émotion immédiate ni même une expérience empirique brute qui constitue la positionnalité (faire du terrain en tant que femme par exemple) ; mais c'est la capacité critique à décoder ce que ces identités ou expériences impliquent. Harding estime à ce titre que le positionnement féministe est un accomplissement et jamais un donné ; et c'est ce qui le différencie d'une perspective, d'une opinion, d'un sentiment d'injustice ou d'un relativisme. Dit autrement, l'expérience promue par les savoirs situés est une expérience problématisée.

Et cet élément est indispensable dans les recherches féministes dans la mesure où les expériences des femmes diffèrent en beaucoup de points, mais qu'elles peuvent aussi dire des choses en commun derrière leurs divergences. Les savoirs situés féministes ne prétendent donc pas parler de concert d'une même expérience pas plus que de leur expérience singulière et autocentrée ; mais elles cherchent les langages qui permettent de partager une expérience et d'en faire un terrain de solidarité offert aux autres, de manière transfrontalière (Mohanty, 2003; Oberhauser *et al.*, 2018).

Les théories féministes ne sont toutefois pas seules à promouvoir l'expérience et la réflexivité à des fins politiques (les sciences studies ou les études postcoloniales le font également), mais leur particularité consiste à penser qu'une multiplication des expériences situées de femmes peuvent trouver des ressources communes à la transformation des dominations patriarcales. Ainsi les savoirs situés ne sont pas des assignations aux particularismes indépassables de chaque chercheur·es mais des apprentissages, qui sont à la fois politiques (qui visent une transformation des rapports de domination) et épistémologiques (qui visent à transformer les savoirs et rendre visible ce qui est invisible en dehors de ces positionnements). Pour Haraway « l'alternative au relativisme, ce sont des savoirs partiels, localisables, critiques, qui maintiennent la possibilité de connexion appelés « solidarité » en politique et « conversations partagées » en épistémologie » (Haraway 2007 : 120). De la sorte, les savoirs situés qui font la promotion d'une positionnalité se distinguent du perspectivisme dont pouvait être accusées les épistémologies initiales du « point de vue des femmes » (Hartsock, 1983). C'est justement la confrontation des perspectives politiques subjectives qui permettent des savoirs rationnels, démontrés et objectifs. Par conséquent il n'y a pas plus de théorie féministe unique que de méthode féministe unitaire : c'est uniquement par confrontation d'expériences multiples à partir de vies marginalisées et par croisement de réflexivités argumentées que s'élaborent les savoirs situés féministes, hétérogènes et reliés.

4.4.3 Qu'est-ce que faire de la science féministe ? S'inscrire dans « une divergence solidaire »

« Nous ne voulons pas plus théoriser le monde, et encore moins y agir, en termes de Systèmes Globaux, mais nous avons vraiment besoin d'un réseau de connexions à l'échelle planétaire, où s'exerce la capacité à traduire partiellement des savoirs entre des communautés très différentes – et au pouvoir différent » (Haraway, *op.cit.* :113).

Construire et partager des savoirs universitaires en valorisant une réflexivité d'expérience ne consiste pas à revendiquer des appartenances identitaires. Comme le rappelle Puig de la Bellacasa, « se situer [...] ce n'est pas seulement faire état d'une série d'identités et/ou de stigmates socio-historiques, c'est aussi s'interroger sur ce qu'un trajet, une formation dans une pratique, permet de voir *et de ne pas voir* » (Puig de la Bellacasa, 2014). Ce n'est pas l'identité qui prime dans les épistémologies féministes, et l'unité d'un « nous féministes » est lui-même soumis à critique. Car « l'image privilégiée des épistémologies féministes c'est la division, pas l'être » (Haraway 2007 :121).

A première vue, le manque d'unité des théories féministes pourrait être un frein à leur déploiement ou même à leur crédibilité au sein des sciences. Mais c'est justement le refus d'une théorie uniformisante ou d'une allégeance particulière à un type de féminisme qui fait la richesse de ce renouvellement épistémologique. À cet égard, l'expression de « divergence solidaire » proposée par Maria Puig de la Bellacasa (2003) qualifie de manière heuristique les tensions et les opportunités consubstantielles aux savoirs situés féministes.

« **Divergence** » désigne l'éclatement, les brisures et les conflits existants entre les différents types de féminismes (égalitariste, différentialiste, *black feminism*, féminisme libéral, féminisme islamique, féminisme matérialiste et autres). Le féminisme au singulier est une appellation insuffisante tant la nature des critiques et des objectifs des féminismes se divisent. Néanmoins dans les épistémologies féministes, la multiplication de vues et de positionnements sont autant de ressources nécessaires à l'analyse. Dans son ouvrage *Is Science Multicultural?* Harding affirme l'importance d'ouvrir la recherche à différents contextes (culturels, sociaux, temporels) pour faire réémerger des systèmes locaux de connaissances passées sous silence et susceptibles de fournir de nouveaux regards sur les sciences (Harding, 1998). Si les féminismes sont toujours des constructions particulières en contexte et que mon féminisme (instruit par des expériences et des corpus majoritairement occidentaux) diffère des féminismes népalais, c'est bien la confrontation issue de la multiplicité des voix qui informe et bénéficie à l'élaboration des sciences (Mohanty, 2003). Selon les épistémologies féministes, tout positionnement féministe qui s'énonce comme tel met à jour des décentrement nécessaires ; et chaque positionnalité génère des savoirs utiles à une communauté étendue et transfrontalière. Dit autrement le féminisme de Pariksha Lamichhane, instruit par son contexte de femme brahman urbaine népalaise instruit le mien de femme française urbaine de classe moyenne, et inversement. En ce sens, les savoirs situés féministes s'opposent à la volonté de créer une théorie universelle qui serait totalisante, tout en revendiquant la solidarité de leur démarche de transformation et d'abolition des inégalités de sexe.

« **Solidaire** » donc, puisque derrière les divergences, l'en commun des savoirs situés féministes part des vies marginalisées pour (re)construire de nouvelles politiques de savoirs. Selon Puig de la Bellacasa, « le féminisme, compris comme un champ ouvert, indique pour beaucoup des solidarités et liens inimaginables dans d'autres mouvements » (*op.cit.* : 13). Et si l'on reprend les termes donnés plus haut selon lesquels les sciences parlent de ce qu'elles rêvent, craignent ou anticipent, alors les politiques de savoirs des féministes ne tiennent pas qu'à l'énonciation de rêves d'égalité mais tiennent aux mouvements solidaires qu'elles mettent concrètement en place au travers de la circulation des savoirs. Ces solidarités fragiles restent à construire non pas seulement en se mettant à l'écoute de la grande Histoire mais aussi de petites histoires, celles du quotidien :

« ce que divergence solidaire veut exprimer, ce sont ces expériences, ces événements sans histoire, sans l'adrénaline des conflits et des unions, où le fait de diverger n'empêche pas la solidarité mais plutôt la rend possible à travers ce que l'on est en train d'apprendre et de faire ensemble » (*op.cit.* : 14).

Le besoin des épistémologies féministes, c'est de créer des savoirs qui puissent faire une place à la solidarité, pour concevoir le travail de recherche comme une manière de s'engager et de partager des espoirs ou des peurs qui sont autant de moyens de réhumaniser la production et la diffusion

de connaissances (Oberhauser *et al.*, 2018). Si je m'inscris dans cette divergence solidaire des savoirs situés féministes, c'est précisément parce que c'est l'expérience de terrain qui m'a fait devenir féministe. Interroger la fabrique de rôles sociaux au Népal est une excellente occasion d'interroger la fabrique de rôles sociaux chez soi et de rendre indispensable l'introspection des œillères avec lesquelles on voit le monde social. Et si ma première expérience de terrain suivait l'étude d'impact d'un projet d'ONG dans l'Ouest du Népal, ma thèse a choisi quant à elle d'élaborer un lieu théâtral qui puisse réunir différents collectifs de femmes et d'adolescent·es pour trouver collectivement de nouvelles techniques d'énonciation afin de former un lieu de divergences solidaires.

Ceci étant, si l'expression de divergence solidaire est importante pour qualifier mon approche, c'est aussi parce qu'elle pointe les risques de confondre sa propre lutte avec celle des autres (Mohanty, 2003; Spivak, 2009). Penser avec les autres et à partir de leurs situations (celles des femmes de basse caste ou Gurung en l'occurrence) ne signifie pas s'appropriier ces luttes, les intégrer, s'en faire la porte-parole et encore moins leur apposer des solutions. Les savoirs situés féministes invitent à s'instruire et à s'inscrire en solidarité des luttes de groupes opprimés pour participer à l'explicitation de ces luttes autour d'une activité commune. Mais le risque est fort de détourner, de ne pas comprendre ou trahir les voix de celles ou de ceux dont on parle dans la recherche. C'est pourquoi les savoirs féministes font la promotion d'un *faire en commun*, d'un artisanat ou d'un *art de faire* au sens de *craft* ; c'est à dire avant tout la promotion d'un ensemble de pratiques qui construisent à partir de matériaux locaux et non pas à partir d'une théorie ou d'une méthode *a priori*. Les savoirs situés des épistémologies féministes proposent une « science de la relève » en ce sens qu'ils valorisent des compétences et des actions collectives plutôt que des pensées et des postures individuelles (de sachant·e). C'est cet ensemble de compétences en contexte qui font « avec » et non pas « sur » des enquêté·es qui est à mon avis capable de renseigner une refonte épistémologique de la place du terrain en géographie. Dès lors si les savoirs situés sont des compétences, des épistémologies de l'expérience et des savoirs en lutte, la question des méthodes et des mises en pratique des savoirs situés devient primordiale. Dire que les positionnements féministes renouvellent les épistémologies de terrain revient donc à se demander quels dispositifs de recherche sont à imaginer pour apprendre, confronter et médiatiser nos expériences. C'est la question que pose notamment Haraway, en insistant non plus sur les critères idéels d'une objectivité forte, mais sur les possibilités concrètes et l'impératif de « bien voir ».

4.4.4 Bien voir ou l'éducation du regard.

« Comment voir ? D'où voir ? Quelles limites à la vision ? Pourquoi voir ? Avec qui voir ? Qui arrive à soutenir plus d'un point de vue ? Qui est borné ? Qui porte des œillères ? Qui interprète le champ visuel ? » (Haraway 2007 : 123)

Si les débuts des épistémologies féministes se sont opposés aux imaginaires scientifiques modernes pour réformer les critères de l'objectivité, la lente construction d'une épistémologie des savoirs situés s'est progressivement détachée de l'idée d'objectivité (terme qui a fait couler beaucoup

d'encre et qui a agité des ennemis imaginaires comme le note Haraway) pour lui préférer la métaphore de la vision. En contextualisant la réflexion de Haraway dans son *Manifeste Cyborg*, je voudrai ici montrer comment une science féministe place au cœur de ses préoccupations, l'enjeu de « bien voir », de renseigner le monde à des fins transformatives. Selon Haraway (qui est à la fois biologiste, primatologue et philosophe) : « tout savoir est un nœud compact dans un champ de lutte pour le pouvoir » (Haraway 2007 : 109). Or selon la chercheuse, le débat sur l'objectivité n'est pas le véritable enjeu des sciences. Car l'objectivité engage des champs de luttes qui sont l'occasion de marginalisations épistémiques, ce qui mène presque inévitablement à une différenciation entre le savoir scientifique (objectif) et le reste des savoirs (subjectifs). À cette binarité insuffisante, Haraway propose une autre fondation : celle du regard, de la vue et de l'exercice nécessaire pour « bien voir » (Haraway, 2007). Sa position intéresse la géographie et ma recherche en particulier dans le sens où je me suis confrontée sur le terrain à des inconforts et à des obstacles dus à l'insuffisance des méthodes d'enquête traditionnelles pour décoder les phénomènes du genre qui étaient à l'œuvre. Et c'est parce que j'ai cherché des outils pour bien voir que j'ai initié des ateliers de théâtre avec la coopération de Pariksha Lamichhane. Avant que de développer les atouts du théâtre pour bien voir (chapitre 2), je voudrai revenir sur ce que Haraway entend par « la persistance de la vision » (*op.cit* : 115).

Si Haraway pense que la métaphore de la vision est utile à une science de la relève, c'est d'abord parce qu'elle permet de dénoncer l'attitude voyeuriste et surplombante des sciences modernes qui prétendent voir depuis nulle part et sans corps. Mais si Haraway tient à la métaphore de la vision, c'est aussi parce que les instruments de visualisation se multiplient dans nos environnements technologiques de manière rapide et parfois inquiétante : on peut penser aux caméras et des techniques de vision sans limites, à l'intelligence artificielle, à la robotique ou encore à l'usage autoritaire que des forces armées peuvent faire de celles-ci. C'est sans compter la saturation de représentations et d'images présentes dans nos champs visuels quotidiens et notamment dans les milieux urbains. Selon l'autrice, cette prévalence partagée de la vision à notre époque demande aux sciences humaines et sociales de se frayer un chemin entre toutes ces représentations visuelles et ces visions surplombantes qui s'affichent avec autorité. Dès lors, si Haraway prône la métaphore de la vision pour repenser les sciences, c'est qu'elle permet de faire une place à l'engagement dans nos manières de voir : on peut répondre de ce que l'on a appris à voir, s'en rendre responsable. Les yeux et la vision font donc appel à un système nécessairement actif, qui remplace l'ancien modèle de sujet/objet avec un·e chercheur·e dont les qualités s'évaluent en vertu d'un regard neutre. C'est dans cette lignée du « bien voir » que le « genre » notamment est apparu comme outil d'analyse dans les épistémologies féministes. Le genre qui a fondé le point de départ de mon enquête au Népal est en effet un outil pour *bien voir* certaines formes de répartition de l'espace et des rôles sociaux, pourtant, il rencontre encore de nombreux obstacles en géographie et fait face à l'accusation d'une perspective non scientifique. Parce qu'il implique le corps et les identités des chercheur·es en personne, le genre a encore mauvaise presse et résiste à être vu comme un ensemble d'objets de recherche (Hancock, 2002). Il me semble toutefois illusoire de vouloir « faire du terrain » en géographe sans interroger cette catégorie utile du genre, et ce qu'elle permet de découvrir dans la perspective d'une recherche systémique dans les milieux ruraux du Népal. La partie qui suit a donc vocation à prendre position sur cet outil qu'est le genre et la manière dont il a construit la genèse de ce travail de thèse.

5. Le Genre : une « catégorie utile » et problématique appliquée aux terrains népalais

« Affirmer la nécessité de lier méthode et théorie n'a rien de particulièrement féministe. Peu ou prou, l'ensemble des sociologues promeuvent une lecture critique du monde social le pensent, selon des options théoriques diverses. En revanche, ce qui est spécifique aux féministes, c'est d'organiser leur théorie autour du genre, conçu comme un rapport social ou de pouvoir (seul, privilégié ou en articulation avec d'autres) quand leurs confrères non féministes (particulièrement marxistes et bourdieusien) ne retiennent souvent que la classe sociale » (Clair, 2016 : 70)

Dans la littérature des sciences humaines et sociales, le genre a souvent été comparé à des lunettes que l'on porte pour voir une certaine réalité, filant du même fait la métaphore de la vision chère à Donna Haraway (Clair & Singly, 2015). Si le terme a d'abord été proposé par des sociologues, des biologistes et des historien·es, le genre est aussi une « catégorie utile » à la géographie (Barthe & Hancock, 2006; Hancock, 2002; Scott, 2017). Une catégorie utile pourquoi, pour qui, et pour voir comment ? Utile tout d'abord parce que le genre est un terme qui permet de penser la construction sociale et les sociabilités façonnées sur l'identification des sexes (Dorlin, 2008). En ce sens le genre est une strate culturelle distincte du « sexe » biologique et permet d'attester que les normes de genre qui structurent chaque société sont en évolutions constantes. Les études de genre qui sont interdisciplinaires fournissent d'ailleurs des outils applicables à tout contexte d'étude, et au Népal les parcours universitaires en SHS comportent presque tous des cours de genre dès la Licence¹⁸, là où dans le contexte universitaire français nous avons encore des difficultés à les mettre en place. Pourtant, si le genre est un outil particulièrement intéressant en géographie, c'est parce qu'il permet d'étudier les manières dont l'espace participe à produire, à reproduire et à réinventer des normes de genre (Barthe & Hancock, 2006). Le genre en soi et son caractère intersectionnel est heuristique à de nombreux égards et mon but n'est pas ici d'en résumer les atouts. Ce qui m'importe de montrer, c'est que si cette catégorie est utile pour comprendre des géographies du quotidien dans les milieux ruraux du Népal, son étude concrète sur le terrain m'a posé une série d'obstacles qui ont fini par me décider à faire de la recherche doctorale, une enquête méthodologique à part entière. En effet, si j'en suis venue au théâtre, à la scène, à l'usage de rôles et de fictions, c'est parce qu'étudier les normes de genre est complexe et pétri de logiques performatives. Par conséquent, si le genre est une catégorie d'analyse utile, c'est aussi une catégorie problématique dans le sens où le genre comporte de l'invisible en jeu, et que cet invisible requiert des méthodes d'enquêtes qui ne soient pas uniquement logocentrées.

¹⁸ Ayant des ami·es népalais·es qui font des études de sociologie à l'université de Pokhara et de Tribuvan de Katmandou, j'ai accès aux programmes enseignés ainsi qu'aux partiels d'examen qui tous deux font une part importante aux études de genre, aux études féministes et à leurs cas d'études au Népal.

5.1 Penser le genre au Népal : une série de normativités spirituelles et sociales

213. Il est dans la nature des femmes de faire pécher les hommes ici-bas; aussi les Sages ne s'abandonnent-ils point aux femmes.

214. Car les femmes peuvent égarer en ce monde non seulement l'ignorant, mais même l'homme instruit, (en le rendant) esclave de l'amour et de la colère.

215. On ne doit point être assis à l'écart avec une mère, une sœur, une fille; car la troupe des sens est puissante, et entraîne même l'homme instruit.

216. Mais un jeune (élève) peut à son gré se prosterner à terre devant les épouses (encore) jeunes de son précepteur, conformément à la règle, en disant : « Je suis un tel. »

217. Au retour d'un voyage, il doit toucher les pieds des femmes de son précepteur, et les saluer chaque jour, en observant les pratiques des gens vertueux.

Lois de Manou, (Strehly, 1983)

La plupart des sociétés attribuent des qualités antagonistes et complémentaires autour des pôles du féminin et masculin, faisant du genre un ordre disciplinaire (Michalon & Bruslé, 2016). La littérature, l'histoire, le droit, la sociologie et la géographie notamment participent tous à comprendre la répartition genrée des rôles et ses mutations. Au Népal les « lois de Manou » qui sont au fondement de la spiritualité hindoue témoignent de l'infériorité instituée de la femme par rapport à l'homme, avec une ambivalence caractéristique qui fait de la femme un être à la fois dangereux, puissant, néfaste, impur, divin, à respecter et à contrôler (Bennett, 1989; Gururani *et al.*, 2015; Olivelle, 2004). Dans l'hindouisme et dans l'interprétation qui en est faite dans les villages que j'ai parcouru Népal, la femme appartient toujours à quelqu'un : à son père d'abord, à son mari ensuite, à la mort enfin : toute sa vie elle doit la passer dans le dévouement aux autres et l'obéissance de celui à qui elle appartient (Gururani *et al.*, 2015; Nepal Gender and Social Exclusion Assessment, 2006). La très récente constitution au niveau national (de 2018) est en train de changer un certain nombre de droits et de devoirs pour les hommes comme pour les femmes du Népal. Notamment, cette réforme constitutionnelle rend obligatoire la division de l'héritage là où elle était auparavant réservée aux hommes (une loi qui n'est pas encore appliquée dans les faits) ; et augmente l'âge minimum du mariage à 20 ans pour les garçons et 18 ans pour les filles¹⁹. Du fait des inégalités induites par les normes de genre, il existe une importante littérature au Népal qui lie le genre au secteur du développement international (Butcher, 2020; Gururani *et al.*, 2015; Jha, 2020). Ces publications cherchent à comprendre comment les inégalités statutaires, symboliques et matérielles entre les hommes et les femmes façonnent différentes opportunités de développement, et cherchent à les résoudre par un *empowerment* des femmes (Adhikari, 2013; Åsman, 2018; Butcher, 2020; Gururani *et al.*, 2015). En effet, naitre fille ou garçon au Népal (en particulier dans les milieux

¹⁹ Pour avoir une idée de l'importance de cette loi, il faut rappeler que les femmes qui ont aujourd'hui quarante ou de cinquante ans dans les districts de Sangja, Bajura et Bajhang que j'ai parcouru, ont été mariées pour la plupart entre l'âge de 8 à 16 ans.

ruraux) impulse de radicales différences de développement, de droits et de légitimités ; que ce soit dans le secteur de l'éducation, de la santé, du mariage civil, de l'héritage, de la sexualité, des obligations quotidiennes, de la mobilité ou de l'accès à l'emploi (Jha, 2020; Yadav, 2016). Selon les ONG et les institutions népalaises, les normes de genre sont pleinement impliquées dans les reproductions systémiques de la pauvreté, si bien que le genre n'est pas qu'un outil d'analyse du monde, mais un outil d'action en soi (Nepal Gender and Social Exclusion Assessment, 2006).

Toutefois, les dynamiques de genre ne se définissent pas qu'au travers de règles, de coutumes ou de lois, mais aussi au travers d'usages. Dit autrement le genre est à la fois un ensemble de structures et de contingences (Hancock, 2002; Johnston, 2018; McDowell, 1992). Or si les normes de genre ont une forte inertie et qu'elles sont garantes de l'ordre établi, il faut aussi noter que les usages de ce que doit faire une femme/un homme au Népal changent à grande vitesse. Les facteurs de mutations sont aussi diversifiés que liés entre eux, à savoir entre autre : la récente guerre civile (1996-2006) où les Maoïstes ont diffusé·es leur idée de l'égalité des sexes, l'accès de plus en plus partagé à l'éducation mixte depuis une quinzaine d'années, les lois nouvelles de l'État, les manifestations féministes dans les milieux urbains, le développement des transports et de la mobilité, les technologies et l'usage des réseaux sociaux, ou encore le tourisme et les migrations de travail qui poussent la plupart des jeunes hommes hors du pays et les femmes à occuper de nouveaux rôles en l'absence des hommes (Adhikari, 2013; Aubriot & Bruslé, 2012; Bordes, 2017; Landrin, 2019; Ripert, 2006; Yadav, 2016). Loin d'être anecdotiques, les structures même de langage sont aussi en train d'évoluer pour désigner de nouvelles formes de relation, de projection de soi ou de statuts entre les hommes et les femmes (avec l'emprunt parfois de termes anglais pour « love marriage » ou boyfriend/girlfriend qui créent de nouveaux usages). Pour preuve de la rapidité de ces mutations, j'ai pu voir en l'espace de cinq ans des différences majeures se prononcer sur de multiples secteurs: en terme de vêtements par exemple (pendant la fête de Holi, cela fait trois ans que le short très court est devenu la mode des jeunes Népalaises à Pokhara ; de même que les sous-vêtements arrivent dans les villages) ; mais aussi en terme de structures relationnelles : il est courant de se faire interpeller sur le mode de la séduction dans les villages par des jeunes hommes dont les codes ont changé. Le Népal qui a longtemps eu la réputation d'être enclavée est résolument en mouvement et ancrée dans un processus de mondialisation des normes qui transforme les structures économiques, agricoles, politiques et éducatives à grande vitesse (Ripert, 2015). Que les changements soient criants d'une génération à l'autre ou presque imperceptibles voire très subtils, l'évolution des normes de genre dans le Népal rural demande des outils adaptés pour capter la rapidité et la complexité des nouveaux usages et nouvelles configurations qui déplacent le curseur normatif des positions sociales et spatiales.

Ce qui m'intéresse en tant que géographe dans cette complexité de phénomènes à l'œuvre, c'est de comprendre notamment comment l'espace est un vecteur central des normes de genre et de ses mutations (Barthe & Hancock, 2006; Goffman, 2002). Plus précisément, il s'agit de voir en quoi l'espace est à la fois un support, un vecteur et un transformateur des normes de genre. En effet, l'investissement corporel, les déplacements, les manières quotidiennes de se présenter : toute la construction du genre passe par une occupation de l'espace (Butler, 2012; Johnston, 2018). Le genre certes, désigne une construction sociale associée à des valeurs, des pratiques et des droits, mais le genre est avant tout un enjeu de reconnaissance où il s'agit d'être intégré·e, apprécié·e, vu comme une femme ou un homme en accord avec ce que la société attend d'elle ou de lui (Fraser,

2010; Fraser & Honneth, 2003). Or cet enjeu de reconnaissance passe par le vecteur de l'espace, dans ses occupations, ses frontières, ses contournements (Butler, 2012; Rachele, 2014). La géographie du genre en France qui commence à se développer, a montré qu'un individu arrive dans un monde qui est d'ores et déjà genré (Barthe & Hancock, 2006; Blidon, 2008; Hancock, 2002), c'est à dire dans un univers façonné de codes pour cadrer la distinction des sexes : c'est frappant dans la plupart des toilettes publiques qui ne donnent que deux options : le monde des femmes ou celui des hommes ; c'est frappant également au Népal au travers de l'occupation des lieux comme celui du domestique (Landrin, 2020). L'individu qui arrive dans ce monde genré doit donc apprendre à se sociabiliser en adoptant l'ensemble des pratiques qui convient à son genre, apprendre une sociabilité de genre (Goffman, 2002). Or cet apprentissage des rôles que l'on incorpore (que l'on met littéralement dans son corps), passe beaucoup moins par des formes explicites de langage tel que l'interdiction ou l'explicitation, que par une reproduction silencieuse et mimétique des arrangements tacites (Barthe-Deloizy, 2010; Duhamel, 2014; Landrin & Arménio, 2019; Mauss, 1936; Rachele, 2012). On apprend à se former dans son genre avec des interdictions, des obligations mais aussi des non-dits et surtout par un respect des distinctions spatiales qu'orchestre la société.

Ce faisant, j'ai souvent été intriguée par la nature de la transmission des savoirs-faire de genre au Népal, et notamment sur la manière dont les femmes apprenaient à leurs filles ou belles-filles les techniques pour accoucher seules (puisque c'est littéralement seules qu'elles doivent accoucher selon la tradition étant donné l'impureté des femmes en situation d'accouchement). Je suis repartie avec beaucoup de surprise quand toutes les femmes m'ont répondu qu'elles ne parlaient pas entre elles de ces choses-là qui « s'apprennent avec l'expérience » et que j'ai constaté dans plusieurs villages qu'il n'y avait pas de transmission ou d'éducation de mère à fille sur ce que sont les menstruations ou l'accouchement. C'est donc majoritairement en observant et en faisant comme les autres, par reproduction à l'identique des lieux et des arrangements corporels déjà en place, que les femmes comme les hommes acquièrent leurs identités de genre. De la sorte, être homme ou femme au Népal comme ailleurs est donc bien moins l'expression d'une nature intérieure féminine ou masculine, qu'une application méticuleuse et répétée des gestes du quotidien, des postures et des occupations dans l'espace. Il est utile d'insister sur cette dimension car le genre n'est pas une identité première qui formerait par suite un ensemble de rôles à endosser mais l'acquisition d'un savoir-faire conforme aux normes sociales. Le genre est un enjeu de socialisation, d'observation et de reproduction de rôles.

Dès lors l'espace n'est pas seulement genré mais faudrait-il dire « genrant » : le genre s'acquiert de manière performative dans l'espace. Cette idée d'un espace qui construit le genre rejoint l'avis de Butler selon qui les performances de genre sont à la fois tenues par des ensembles de pratiques très volatiles et arbitraires mais aussi avec une inertie particulièrement forte (Butler, 2012). Dans *Gender Trouble*, Butler raconte comment les personnes *transgenres* ou *queer* apportent des contestations à l'arbitrage des sexes, et montre par-là que le genre ne suit pas un prétendu développement naturel, mais une mise en scène et c'est un sujet que reprennent les études théâtrales aujourd'hui (Butler, 2012; Gauthard, 2020). Par son écrit, elle montre d'une part que le genre est un ensemble de performances dans l'espace (avec des habits, des postures, des déplacements, des lieux réservés ou proscrits) ; et d'autre part qu'une performance contestatrice du genre suffit à déplacer l'artifice des normes en place. Un homme en jupe, une femme qui conduit un camion ou qui ne se marie pas, n'est plus tout à fait un homme une femme, parce qu'il/elle/autre déroge à la grille ontologique de

nos interprétations collectives de genre. Il est donc à la fois très facile de mettre un trouble dans le genre c'est-à-dire de ne plus savoir comment caractériser une personne, et très difficile de changer structurellement les normes de genre (Rachele, 2014). Et c'est cela que permet de comprendre notamment l'outil « genre ». Ainsi, si les premiers travaux des études de genre ont été réalisés par des biologistes et des historien·es pour montrer qu'il n'y avait pas de lien (ou seulement très artificiels) entre le sexe biologique et le genre culturel, ce sont désormais un ensemble de travaux de géographes qui s'intéressent à la manière dont les normes de genre évoluent au travers des pratiques différenciées de l'espace (Barthe & Hancock, 2006; Gururani *et al.*, 2015; Oberhauser *et al.*, 2018). Or au Népal et dans les normes hindoues en particulier, l'analyse du lien entre le genre et les performances d'espace trouvent une pertinence particulière puisque l'espace est profondément investi et structuré pour maintenir un « ordre du monde ».

5.2 L'espace comme garant d'un ordre du monde genré, l'exemple de *Chaupadi*

« Nul de doit demander l'autorisation pour entrer [dans la maison], du moins si sa pureté l'y autorise » (Bordes, 2017)

Si l'on reprend les fondements hindous et que l'on considère les syncrétismes spirituels népalais (entre le bouddhisme, l'hindouisme, l'animisme et le chamanisme), on observe de très strictes règles pour conserver un ordre du monde (Olivelle, 2004). En effet les rituels et les règles sociales mises en place par les codes spirituels au Népal²⁰ ont vocation à préserver un ordre du monde, lequel ordre est constamment menacé par une série de désordres. Ainsi tout l'espace social du quotidien, de l'ordinaire de même que de l'extraordinaire est hautement codifié par des logiques de pureté ou d'impureté, visibles dans la structure des castes indo-népalaises (Bennett, 1989, 1989; Bordes, 2017; Douglas, 2005; Michalon & Bruslé, 2016). C'est particulièrement vrai chez les populations hindoues – qui concerne 80% du Népal – et qui établit l'existence de castes, hiérarchisant les individus entre quatre *Varna*. En haut de l'échelle sociale figurent les hautes castes (les Brahmanes et les Chhetri) dont le rôle social consiste à se maintenir en dehors de l'impureté. Ensuite figurent les ethnies non hindoues du Népal (comme les Gurung de Sirubrai). Enfin les basses castes (Shudra) et les intouchables sont en bas de cette pyramide, associées à un état permanent d'impureté (Tableau 1 ci-dessous).

²⁰ Je parle ici plus particulièrement des milieux ruraux des populations indo-népalaises car l'organisation de l'espace chez d'autres ethnies demande une analyse à part Si je parle pour l'instant du « Népal » à des fins de clarté, il va de soi qu'une analyse plus fine des territoires ethnographiques demande de faire des cas particuliers pour les quelques cent vingt ethnies qui composent cette région de l'Himalaya. Aussi lorsque je me permets d'évoquer « le Népal » c'est parce qu'il me semble y avoir une pertinence de cette échelle à partir des études comparatives que j'ai pu mener.

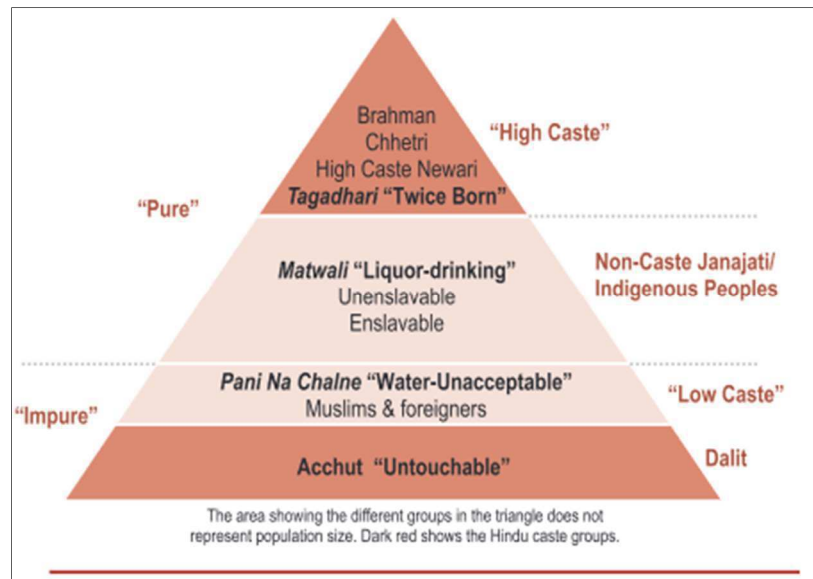


Tableau 1 : La pyramide des castes au Népal : une logique de répartition de la pureté. Source : (Nepal Gender and Social Exclusion Assessment, 2006)

Dans ce système d'ordre social qui repose sur une logique de réincarnation, chaque individu doit mettre en œuvre une discipline de son corps et de son esprit pour maintenir l'ordre établi et respecter la place propre à sa caste. Cependant il convient de noter que la place des individus ne dépend pas que de leur caste : elle varie également en fonction des sous-familles de caste, du genre, des ancêtres ou encore de l'ordre de naissance dans lequel une personne apparaît dans une famille. Les quatre grandes castes présentes au niveau national sont répertoriées et classées sur un gradient allant du pur à l'impur, et ces seuils se déclinent à différentes échelles à la fois symboliques et concrètes, impliquant l'architecture des maisons et le corps. Dans une maison du district de Bajura par exemple, le rez-de-chaussée est associé aux espaces de l'impur (un espace anciennement réservé au bétail), tandis que la cuisine qui se situe à l'étage le plus haut est un lieu pur et spirituel qu'il faut cloisonner, distinguer et protéger des autres espaces pour préserver sa pureté (Landrin, 2020). Les divisions entre les espaces purs et impurs vont jusqu'à se retrouver dans le corps, où les pieds forment la partie la moins pure des êtres (toucher quelqu'un avec son pied par erreur est une faute ou une insulte qu'il faut corriger a minima par un geste réparateur). À l'inverse, la tête est le lieu de l'esprit, de la sagesse, induisant une forme de verticalité de la pureté, comme dans le système des architectures. En vertu de cette conception de l'ordre et de la pureté le système social est fait pour prévenir tout éventuel contact à une pollution. Pourtant les pollutions peuvent faire intrusion à tout moment dans le quotidien et elles se véhiculent par autant de manières que la coprésence (donc la cospatialité), le toucher, les regards, le contact avec l'eau, le lait, la viande et plus globalement la nourriture (Douglas, 2005). Pour éviter ces pollutions qui constituent des dérèglements à l'ordre établi, l'espace social est donc fortement contrôlé (Michalon & Bruslé, 2016). Aussi apparaissent un ensemble de frontières invisibles qui prennent le soin de séparer les castes les unes des autres, mais aussi les hommes des femmes. Ainsi la composition des rôles sociaux sont soutenus par une segmentation plus ou moins visible de l'espace qui a pour but de maintenir la pureté et l'ordre du monde, avec des frontières réactualisées par des performances quotidiennes.

Or si je détaille ce fonctionnement, c'est parce qu'au sein de cette hiérarchie de la pureté il y a une particularité notable : les femmes hindoues toutes castes confondues, deviennent intouchables – donc impures – lorsqu'elles ont leurs règles ou lorsqu'elles accouchent. En effet, les différences entre hommes et femmes font l'objet d'interprétations sociales intégrées aux logiques d'impureté et de pollution : les distinctions entre genres et la complémentarité des sexes fondent l'ordre du monde. La coprésence, les échanges et les contacts entre hommes et femmes font donc l'objet d'un important contrôle, et une pratique a retenu mon attention dans mes tous premiers terrains au Népal (2013) : *chaupadi*. *Chaupadi* est une pratique traditionnelle de l'hindouisme, symptomatique de l'arrangement spatial nécessaire au maintien du genre et de la distinction des sexes. Cette pratique est encore à l'usage dans le Népal de l'Ouest mais aussi à Sirubari là où j'ai mené mon terrain de thèse, ainsi que dans les espaces urbains de Katmandou par exemple, avec quelques aménagements à la tradition toutefois. *Chaupadi* désigne l'impureté du corps des femmes du fait de leur rapport au sang menstruel ou au sang de l'accouchement. Selon la loi rituelle *chaupadi*, les Népalaises sont impures et intouchables une fois par mois, ainsi que lorsqu'elles donnent naissance : elles sont littéralement à ne pas toucher – *natchannu*, d'où le fait qu'elles accouchent sans l'assistance de quiconque, pas même d'une autre femme car elle risquerait de la polluer. *Chaupadi* désigne à la fois un état – l'intouchabilité – et une pratique : celle de l'exil. Ce qui est remarquable donc dans la gestion de cette pratique, c'est la traduction spatiale de cette impureté. Chaque mois dans les districts de Bajura de même qu'à Sangja où j'ai mené ma recherche, les femmes indo-népalaises partent de chez elles quand elles ont leurs règles pour ne pas polluer le reste de la communauté et préserver un ordre du monde, en se mettant elles-mêmes à l'écart du groupe. Lorsqu'elles sont dans cet état d'impureté, les femmes connaissent un ensemble de restrictions matérielles concrètes : elles ne doivent pas se faire à manger, ni utiliser la même eau que les gens du village (elles utilisent une source à l'écart nommé *chaupadi dhara*), elles sont limitées dans ce qu'elles mangent ou boivent et ne peuvent pas aller à l'école ou aux temples. Ainsi, la pratique de *chaupadi* indique bien combien les normes de genre et l'idée d'un ordre du monde a besoin de l'espace pour se faire valoir. Car pour éviter la contamination d'une pollution, les femmes doivent se mettre à l'écart et visibiliser par une logique spatiale leur éloignement. L'espace est donc en quelque sorte le garant d'un maintien de l'ordre, ce au travers de quoi l'ordre se performe (Bennett, 1989; Butler, 2012; Douglas, 2005). Or cette conception de l'impureté est profondément intériorisée et ancrée dans les corps. Les femmes ne sont pas forcées à partir ou à s'exiler : elles le font de manière spontanée pour préserver l'ensemble de la communauté (et par crainte qu'un malheur arrive si elles ne respectent pas la tradition).

Les symboles et les différentes pratiques d'application de *chaupadi* font de cette tradition un tout complexe. En effet l'exil des femmes s'explique certes par une condamnation du corps, mais aussi par la puissance de la connexion au divin. Comme le montre Lynn Bennett dans son ouvrage *Dangerous wives and sacred sisters: social and symbolic roles of high-caste women in Nepal*, l'intouchabilité des règles s'explique en partie par la puissance qui habite les femmes à ce moment spécifique de leur cycle (Bennett, 1989). En effet, dans le système culturel népalais, la femme possède dans le temps menstruel des pouvoirs la reliant au sacré ; le sacré de quelque chose qui la traverse, de la manifestation des dieux avec qui elle est en communication directe. À ce titre Marie Douglas qui a mené des études comparatives sur les principes anthropologiques de la « souillure » montre que lorsqu'une enveloppe corporelle est ouverte et qu'elle ne constitue plus un cercle clos, l'individu quel que soit son sexe est placé dans un lien spécifique au divin et devient craint des communautés :

« Certaines restrictions ont pour but de mettre les dieux à l’abri des profanations, et d’autres de mettre le profane à l’abri de dangereuses intrusions divines. Les règles relatives au sacré sont donc destinées à tenir les dieux à distance, et la malpropreté constitue, dans les deux sens, un danger parce qu’elle peut mettre l’individu en contact avec le dieu » (Douglas, 2003: 30)

L’impureté n’est donc pas à confondre avec une saleté ou un phénomène dégradant. Toutefois, les lois de Manou sont claires lorsqu’elles comparent les menstruations à des corps criminels ou bâtards (Landrin, 2020). Par ailleurs, des dénonciations fleurissent en nombre à l’échelle nationale pour condamner une tradition qui conduit à tuer ou à mettre des femmes en péril psychologique et corporel. En effet, dans les milieux urbains la pratique de *chaupadi* est souvent réduite à des exils d’ordre symbolique mais dans les villages de l’Ouest et du centre du Népal, les femmes et les adolescentes continuent d’aller dans des huttes, des forêts ou des cabanes à bétail à l’extérieur du village. Or de manière régulière dans ces régions, des femmes meurent ou sont portées à l’hôpital pour pneumonie, morsure de serpent ou viol, car l’exil de *chaupadi* s’accompagne d’une exposition à de nombreux dangers, sanitaires et sécuritaires. Accompagné par des mouvements féministes et des indignations de journalistes relayant les victimes de *chaupadi*²¹, le gouvernement népalais a tenté depuis 2005 d’interdire cette pratique. Finalement dans l’été 2017 la Cour de justice népalaise a rendu son verdict en criminalisant cette pratique, sans connaître toutefois de grands effets dans les milieux ruraux puisque cet exil soutient tout un système de norme de genre, de pureté, de logiques communautaires et de croyances qui dépassent l’effet d’une loi venue des autorités lointaines. In fine si je mentionne cette recherche que j’ai menée en Master lors de mon tout premier séjour au Népal, c’est pour montrer qu’étudier la pratique de *chaupadi* m’a introduit à la complexité des enjeux spatiaux du genre au Népal, mais aussi que cette recherche m’a rendue sensible aux atouts épistémiques qu’il y avait à étudier ces questions en tant que femme et féministe.

5.3 Faire du genre, faire en corps du terrain

Pourquoi la distanciation habituellement requise des chercheur·es n’était pas possible dans l’étude de *chaupadi* et du genre au Népal ; et quels privilèges épistémiques m’ont donné les positions de femme et de féministe au Népal ? Avant l’étude de *chaupadi*, faire du terrain en tant que femme m’avait toujours semblé peu important à préciser, car j’avais été – comme tant d’autres – bercée par l’illusion d’une neutralité du sujet savant. Aujourd’hui, ce n’est pas que cette étiquette de femme m’importe (il m’importe de la déconstruire), mais il faut admettre qu’étudier *chaupadi* dans l’Ouest du Népal ne peut se faire de la même manière selon qu’on soit un chercheur ou une chercheuse. En effet, étant donné la mesure intime, corporelle et associée à l’univers féminin de la pratique, les femmes ne parlent pas de leurs menstruations ou de leur accouchement à un homme comme elles ont pu le faire avec moi en cherchant une complicité d’expérience. Il y a donc derrière la figure de chercheuse, une sociabilité de genre directement invoquée.

²¹ En novembre 2016 par exemple, l’un des journaux nationaux les plus lus, le *Kathmandu Post*, annonce qu’une femme de 21 ans a succombé à une pneumonie alors qu’elle passait la nuit dans une cabane à chèvres, lieu dans lequel elle s’abritait comme à chaque *chaupadi*. Plus récemment en avril 2020 le même journal titre un article de presse: « women are still being banished to outdoor sheds and it’s killing them »: <https://kathmandupost.com/national/2019/02/22/menstruating-women-are-still-being-banished-to-outdoor-shedsand-its-killing-them>.

D'ailleurs, avant même de parler des conditions du discours ou des entretiens, c'est tout simplement avec mon corps que j'ai mené cette enquête puisque mes traductrices et moi-même, en tant que femmes (gurung ; brahman et française hors caste) devons également pratiquer l'exil de rigueur chaque mois. Cette expérience m'a montré que si les chercheurs et les chercheuses ont souvent la possibilité d'avoir plusieurs rôles sur leurs terrains de sorte à pouvoir bénéficier de positions interchangeables (je peux boire de l'alcool avec les hommes ou participer à certaines de leur réunions des chefs puisque je suis vue comme une occidentale avec un certain pouvoir) ; certaines assignations en revanche nous renvoient à l'impossibilité de transgresser des codes de genre : être occidentale ne m'excluait pas de l'injonction de *chaupadi*. Comme le notifient les anthropologues du Népal, il est aisé de rentrer dans une maison et d'y être invité, pour peu que notre pureté s'y accorde (Bordes, 2017). Or précisément, la pureté est loin d'être une qualité équitablement répartie (les basses castes de Sirubari n'ont pas le droit de rentrer dans les maisons Gurung par exemple). Dans mon expérience à Bramhatola, les familles brahman me posaient donc explicitement la question pour savoir si j'avais mes règles ou non, avant de m'inviter à entrer chez eux ou chez elles. Le partage des contraintes et des opportunités du fait d'être femme sur ces terrains était donc déterminant.

Une autre conséquence découle de ce cas d'étude : en dehors de la manière dont on se situe soi-même en tant que chercheuse, les autres – les habitant·es, les enquêté·es – nous « situent ». Cette réflexion somme toute évidente demande à être intégrée dans nos études de géographes, car trop souvent, la réflexivité des chercheur·es consiste en une auto-analyse, en occultant comment les autres, eux et elles, nous situent. Or dans une recherche au Népal où tous les individus sont fondamentalement positionnés les un·es par rapport aux autres dans un ordre hiérarchique (Dumont, 1992; Michalon & Bruslé, 2016), faire abstraction de la manière dont les autres nous catégorisent est dangereux et risquerait de biaiser notre nature de l'interprétation. En effet la relation aux autres et la construction d'un dialogue dans l'altérité est très spécifique dans une enquête établie dans les milieux ruraux du Népal, que ce soit pour invoquer des unions (on se fait appeler petite sœur/grande sœur/*ma fille* dès que l'on arrive quelque part) ou pour marquer une différence. L'hospitalité des Népalaises et des Népalais envers des étrangers ou des étrangères blanches ferait presque oublier que les chercheuses et les chercheurs sont en permanence identifiés et testés sur le terrain. Lors d'une recherche, les autres nous situent et cela détermine la manière dont ils ou elles vont nous donner accès à leur intimité, à leurs vies et la manière dont on va correspondre ou non aux représentations qu'ils et elles se font des étrangers occidentaux de passage. C'est la raison pour laquelle se poser en *relation* détermine tous les matériaux avec lesquels vont pouvoir être construit l'enquête.

Pour en donner un exemple concret, il est utile de rappeler que les premières minutes d'une rencontre sur le terrain s'affrontaient toujours aux quatre questions suivantes en ma direction : quel est ton nom ; est-ce que tu es mariée ; combien as-tu de frères et d'où est-ce que tu viens ? Quatre questions qui permettent à l'interlocuteur de me situer, par mon nom et éventuellement ma caste, ma place dans la famille, mon pays et mon statut marital. Or sur ce point on se rend vite compte qu'appartenir à une famille où il n'y a pas de frère ou de fils est une malédiction, et qu'une femme qui n'est pas mariée est dangereuse, ce qui est mon cas sur les deux points. Lynn Bennett a bien montré comment les femmes au Népal sont d'abord des sœurs sacrées (*sacred sister*), puis comme des femmes dangereuses et à contrôler à partir de leur puberté, avec une forme de rupture violente

(*dangerous wife*). Bien qu'occidentale, être chercheuse au Népal ne fait pas échapper à ces catégories (Bennett, 1989). Or rapidement dans mes séjours au Népal, je me suis agacée de l'inéluctable question 'combien ais-je de frères'. Moi qui n'ai pas de frère mais qui a grandi avec deux sœurs, il faudrait que je sois punie ou maudite par cette absence de garçon ? La préférence sociale népalaise (et généralisée dans d'autres pays) pour le fils est l'un des éléments qui à mon avis ne peut se satisfaire d'un argument relativiste du type : cette norme est la leur, je n'ai pas à la critiquer. Quand je répondais que j'ai deux sœurs, j'ajoutais que ma mère avait souhaité n'avoir que des filles et que mon père en était aussi très satisfait. Si cette réponse surprenait toujours un peu, elle donnait tout de suite à réfléchir et mes interlocutrices notamment en profitaient pour me répondre qu'elles aussi préféreraient leurs filles ou bien encore que les filles sont importantes.

C'est là que je n'ai pas seulement exercé mon terrain en tant que femme, mais en tant que féministe et que toutes les interactions que j'ai pu avoir depuis ce militantisme ont formé un ensemble de postures relationnelles privilégiées pour mon étude géographique (voir chapitre 7 sur l'éthique de la méthode). On peut attester par cette affirmation de la différence qu'il y a entre une assignation et une expérience, de même qu'entre un vécu et une positionnalité qui ouvre un dialogue sur la base d'une divergence solidaire. Car la réponse que j'offrais à chaque nouvelle rencontre avec un Népalais ou une Népalaise créait du débat et façonnait le genre en soi : en affirmant chez moi la non nécessité d'avoir un frère ou un mari, j'étais – même sans aucune volonté de provocation – dans le vif du sujet. D'autres chercheur·es préfèrent mentir et se dire marié·e lorsqu'ils ou elles vont sur le terrain, en s'imaginant être plus adapté·es aux attentes sociales et donc plus intégré·es. Quoi qu'il en soit, les deux « choix » de la manière dont on se présente sur le terrain fabriquent du genre. En effet, esquiver la question du mariage en se conformant aux attentes patriarcales hétérosexuelles de la société ou affronter ces standards en assumant des positions transgressives sont toutes deux des attitudes en prise avec la fabrication des normes. À ce titre une recherche qui questionne le genre conscientise toute une série de postures et de mises en relation, raison pour laquelle un·e chercheur·e ne peut étudier la fabrication sociale des distinctions entre les sexes en espérant s'extraire soi-même de cette distribution. Littéralement, le genre n'est pas un « objet » de la géographie au sens où il ne peut se satisfaire d'être considéré dans l'habituelle relation sujet/objet de connaissance dans lequel les chercheur·es étudient une réalité dans laquelle ils ou elles ne sont pas impliqués. D'ailleurs trop souvent le terme de genre est pris comme une simple variable sociologique au même titre que l'âge, l'ethnie, la religion ou le lieu d'habitat alors que le genre n'est pas une variable : c'est un outil d'analyse (Clair & Singly, 2015; Stacey, 1985). Nous participons toutes et tous à fabriquer ces normes, si bien que littéralement on ne peut pas *étudier le genre sans faire du genre* (McDowell, 1992). Dès lors, penser que les études de genre consistent à énoncer « la condition de la femme » ou « la condition de l'homme » de manière fixiste est une erreur. Étudier avec l'outil du genre, c'est être sensible à la nature des interactions qui adviennent dans l'enquête ; c'est étudier comment des personnes se présentent à nous, comment leur conscience de genre s'adapte, s'ajuste ou se réforme dans le cadre d'une interaction.

Ceci étant, si le genre est un outil d'analyse éminemment intéressant et que ces théories offrent un cadre de pensée critique indispensable à mon sens pour « faire du terrain » ; reste que la fameuse théorie de la « divergence solidaire » dont parle Puig de la Bellacasa est loin d'être effective ou spontanée en pratique. Précisément : la recherche d'une méthodologie pertinente de terrain pour étudier des normes de genre m'a poussé dans de nombreux inconforts et mise dans l'obligation de reconnaître qu'il n'y avait pas de positionnalité possible dans l'expérience a priori d'un terrain.

5.4 L'impossible terrain ?

Si le terrain, c'est « ce qui résiste » selon l'heureuse expression d'Olivier Labussière (Labussière & Aldhuy, 2012), la genèse de ma recherche au Népal m'a semblé résister un peu trop. Y aurait-il d'« impossibles terrains » (Blidon, 2008) ? Mon terrain de Master à Bramhatola mais surtout celui du début de thèse à Sikles ont à l'évidence éprouvés l'insuffisance des catégories disponibles et des méthodes opérationnelles pour étudier une géographie du genre. Plusieurs éléments sont identifiables dans cette série d'obstacles rencontrés dans la recherche de terrain. Or un certain nombre d'entre eux tiennent à une question de genre en elle-même comme par exemple la difficulté structurelle à trouver une traductrice. Recruter une traductrice qui veuille bien partir enquêter dans les milieux ruraux est compliqué d'une part parce que les femmes sont statistiquement moins éduquées que les garçons (et ne parlent pas anglais) et d'autre part parce que lorsqu'elles ont les compétences pour l'emploi, leur famille ne les autorise pas à partir « seule ». Je n'ai trouvé que deux femmes potentielles prêtes à me suivre au début de ma thèse : l'une était Brahman et avait été habituée par l'école de sociologie de Pokhara à faire ses enquêtes avec un tailleur chic en affichant une supériorité non dissimulée vis à vis des « non éduqués » : une posture impossible pour mon enquête et en opposition avec mes pratiques de recherche. L'autre traductrice, très diplômée demandait à juste titre l'équivalent d'un salaire de 20 euros par jour en plus du logement et de la nourriture sur place, ce que je n'avais pas les moyens de m'offrir avec ma bourse de thèse ou seulement sur des temps très courts de quelques jours qui ne correspondaient pas non plus à ma vision de la recherche. J'ai donc commencé deux semaines de terrain avec un guide touristique Gurung à Sikles en guise de traducteur et je n'ai pas tardé à me rendre compte de l'impossibilité d'enquêter sur les dimensions intimes du genre qui m'intéressaient. Les univers des femmes se voilent littéralement et métaphoriquement en présence d'un homme et qui plus est d'un homme qui est sensé « traduire » leur vécu.

Outre cette impossible coopération de traduction pour l'enquête, ce sont des problèmes éthiques qui sont intervenus pour questionner la pertinence de ce contrat d'enquête que je proposais (voir aussi chapitre 7 pour une discussion sur l'éthique de la recherche). Notamment, j'ai fait l'expérience de mon incapacité à venir en aide à certain·es villageoises et par conséquent de l'impossibilité d'offrir des contre-dons à ma présence. Plusieurs femmes de Sikles avec qui je commençais à nouer des relations amicales et de confiance m'ont demandé du soutien financier pour mener des projets d'entrepreneuriat, une aide pour trouver des médicaments ou du soutien pour lutter contre un mari violent, et les coups sur le corps de la femme ne mentaient pas. Cette fois, c'est donc l'inconfort de ne « servir » à rien qui m'a saisi. Je devais expliquer à ces personnes et à ces potentielles alliées que je n'étais là « que » pour faire une enquête, que mes « qualités » étaient celle d'une chercheuse – donc peu formée à la réponse pragmatique que l'on pourrait donner pour lutter contre des phénomènes de marginalisation ou de pauvreté. Pire, il fallait assumer qu'eux et elles me servaient à quelque chose – à comprendre, à étudier – tandis que moi je ne leur servais à rien. Je ne pouvais donc être solidaire de leur détresse que « moralement parlant » ce qui relève d'une violence inestimable dans la relation. Outre que le contrat d'enquête soit par nature asymétrique, il pose un problème particulier au Népal dans une société où les logiques de don et de contre don fondent le substrat du relationnel (Mauss, 1936).

Ces problèmes logistiques de traduction ou ces inconforts éthiques de recherche au Népal sont bien connus des services de la recherche. Et ces malaises de chercheur·es sont la plupart du temps acceptés comme des sentiments inhérents à l'enquête. Certain·es ont dépassé cet inconfort grâce à des immersions longues de terrain en partageant sa vie avec celle d'une communauté ; d'autres se sont fixés l'exigence de maîtriser une ou deux langues locales ; d'autres de partager des tâches quotidiennes pour compenser l'inaction du contrat de recherche ; d'autres ont choisi de s'investir au Népal dans des réseaux d'ONG ou de solidarité diverses (c'est ce qui réunit notamment la communauté Chercheur Népal) ; lorsque d'autres considèrent que ce déséquilibre relationnel ne remet pas en cause la légitimité d'une démarche de recherche et s'accommodent de cette situation. Pour ma part, j'ai fait face à la quasi impossibilité de trouver une traductrice femme en accord avec mes principes de recherche ; j'ai été dépossédée par l'incapacité de porter secours à des vies précaires des femmes qui se confiaient à moi ; et j'ai éprouvé des difficultés à maîtriser le népali et le gurung autrement que dans les formes d'échanges simples et quotidiens. Pour toutes ces raisons, j'ai décidé d'arrêter temporairement mon terrain au bout d'un mois à Sikles (2017). Et ce, jusqu'à trouver un autre type de contrat moral qui me paraisse réintroduire une forme d'horizontalité de l'échange entre chercheuse et enquêté·es ou bien une occasion de *faire* avec les gens et de me mettre au service d'une production de savoirs qui puisse être utile localement. Pour conclure, mon étude première qui souhaitait initialement étudier une géographie du genre à Sikles s'est confrontée sur le terrain à des questions méthodologiques et éthiques qui ont rendu à la fois l'enquête géographique et la littérature du genre problématiques. Et si ce premier chapitre les expose plutôt que de les mettre en coulisse, c'est parce que c'est l'ensemble de ce qui résiste à cette enquête qui mérite attention et qui nourrit la compréhension de cet outil qu'est le genre.

6. Les savoirs situés : un enjeu de méthodes

Jusqu'à présent dans ce chapitre j'ai questionné de nouveaux modèles d'épistémologies qui pourrait permettre de penser l'édition des savoirs universitaires autrement qu'au travers d'un récit faussement objectif, désincarné et non responsable de ce qu'il énonce. J'ai détaillé la manière dont les épistémologies féministes proposaient des outils de réflexivité, des méthodes d'écriture ou de positionnalité qui permettent et d'envisager les chercheur·es comme des sujets d'enquête à part entière. J'ai aussi insisté pour dire que les savoirs ne découlaient pas directement des expériences ni même des vécus de l'oppression mais qu'elles demandaient à être médiatisées. Toutes ces perspectives proposent des manières de réformer les critères des sciences positivistes. Si ces perspectives d'une science de la relève me semblent stimulantes pour la géographie, j'ai toutefois commencé à dire que les méthodes et les relations sur le terrain étaient soumises à des logiques d'inconfort qui rendent partiellement caduques les seules perspectives théoriques qu'offrent ces épistémologies. De fait, les épistémologies féministes ont essentiellement été nourries par des philosophes et penser cette réforme de scientificité en tant que géographe pose donc la question de leurs mises en pratique et de leur opérationnalité pour récolter des données dans le cadre d'une enquête de terrain.

6.1 Croiser géographie et savoirs situés féministes : une opportunité ?

« *Apprendre* à voir d'en bas requiert au moins autant de savoir-faire avec les corps et le langage, avec les médiations de la vision, que les visualisations technoscientifiques les plus élevées » (Haraway 2007 : 119)

Si l'éducation du regard est une métaphore utile à la géographie féministe, les moyens et les méthodes pour *bien voir* restent entières. Voir (sur le terrain) et donner à voir (par un discours scientifique) demandent des capacités inventives. C'est ce qui fait dire à Puig de la Bellacasa que « le positionnement féministe ne tient pas sa force d'une normativité générale mais d'un engagement pratique » (*op.cit.*:176). Or justement si le corpus des épistémologies féministes propose un renouvellement théorique solide notamment autour du genre, les propositions concrètes pour faire de la science autrement manquent à l'appel. La même autrice note que le terme de « méthode » n'apparaît que très peu dans les écrits initiaux de ces épistémologies féministes puisque c'est d'abord la question de légitimité des savoirs qui les intéresse. Par conséquent les méthodes dans les épistémologies féministes sont évoquées en termes très évasifs, d'avantage synonyme de processus ou d'approches que de méthodes concrètes adaptables aux terrains de géographes. Si les philosophes refusent d'instruire une manière de faire en féministe et que ce rejet est tout à fait louable, il s'avère qu'on ne sait pas exactement ce que signifierait « faire de la géographie en féministe ». Encore une fois Puig de la Bellacasa pointe du doigt l'insuffisance des savoirs situés qui laissent relativement seules les personnes qui voudraient se servir de ces corpus sur un terrain :

« en dépit de la dimension d'ouverture intrinsèque à son approche, ces propositions théorico-épistémologiques rendent difficile d'entendre l'inquiétude présente dans le champ des études féministes vis-à-vis de théories trop générales sur les pratiques et détaché de ses déploiements concrets » (Puig de la Bellacasa, 2014 : 109-110).

Les épistémologies féministes restent donc un champ sans prescriptions ni propositions méthodologiques, même si des chercheur·es expérimentent de part et d'autre du monde, des méthodes qui se veulent héritières des positionnements féministes (« Athena Co-Learning Collective », 2018; Oberhauser *et al.*, 2018). Dans le contexte de l'Asie du Sud certains travaux s'éveillent pour faire valoir des méthodes féministes. Par exemple, dans son travail dans le district de Kangra en Inde, Radhika Johari développe une méthode féministe de terrain à mi-chemin entre la recherche et le développement pour penser un changement social (Johari, 2014). Elle décrit sa méthode féministe comme :

« a set of principles or signposts for charting a course of action that leads to intellectual, political, and ethical engagements with issues of power, difference, and social justice, often entailing difficult 'border crossing' (Nagar 2003) between activist and academic sites of practice. » (2015:103)²².

²² Traduction personnelle : « un ensemble de principes ou de repères permettant de tracer une ligne de conduite menant à des engagements intellectuels, politiques et éthiques concernant des questions de pouvoir, de différence et de justice

Dans une perspective analogue, on peut aussi citer les travaux de l'ethnographe Susanne Åsman qui s'attache à déceler la part d'agentivité des femmes Tamang dans leurs migrations à Bombay en tant que travailleuse du sexe (Åsman, 2018). Contrairement aux approches classiques du développement international qui considèrent ces femmes comme des victimes ou des agentes passives, Åsman cherche des moyens d'enquêter leurs rôles et leurs stratégies dans cette relation à l'ailleurs et aux hommes. Ceci étant ces travaux sur le sous-continent restent minoritaires et de nouvelles méthodes exploratoires s'imposent, car

« s'il y a bien une perspective de recherche susceptible de résonner avec la promotion de terrains réflexifs, c'est la perspective féministe : que ce soit pour discuter de l'implication de l'enquêteur oblitérant toute prétention à une quelconque « neutralité » ; ou encore du « cynisme » de ce dernier qui impose son « désir de savoir » à ses enquêtés et fait carrière dans et sur leur dos » (2016 :76).

Dès lors comment imaginer un ensemble de méthodes, de dispositifs relationnels, de déontologie, de logique de démonstration, de construction ou de circulation des savoirs intégrés aux épistémologies féministes ? Sans qu'il y ait de réponse évidente à cette question, la production d'un savoir féministe est une véritable opportunité pour les pratiques de sociologues et de géographes, car :

« S'il n'existe pas de « méthode féministe » en tant que telle, c'est-à-dire de techniques féministes qui constitueraient un ensemble radicalement alternatif aux façons de faire du terrain les plus courantes ou les plus anciennes, en revanche, la nature des interactions qui se développent au cours d'une enquête ainsi que la transformation par l'enquêteur-trice de la vie des autres en terrain – de jeu, de lutte, de preuves – posent de nombreux problèmes qui rencontrent de façon singulière la promotion d'une science féministe » (Clair, 2016).

Puisque ce sont des savoirs en contexte, les savoirs situés portent en eux l'exigence de trouver à chaque terrain ou à chaque enquête la capacité imaginative de procéder à une recherche adaptée. Et c'est là à mon avis que la géographie peut, à son tour, enrichir les pratiques et les épistémologies féministes.

6.2 Penser concrètement des conditions d'énonciation

« *Laj ta mahilako gabana ho* »

« La timidité est le joyau de la femme »

Proverbe népalais

L'enjeu d'une recherche de terrain en géographie consiste à créer les dispositifs capables de décoder des savoirs sur l'espace. Or ce qui m'intéresse dans l'optique d'une recherche ce n'est pas tant de répertorier des pratiques de l'espace, que la possibilité d'amener des personnes à énoncer d'elles mêmes leur géographicit , à objectiver leurs connaissances afin que ce pouvoir réflexif leur revienne en propre. Dit autrement, c'est la participation au processus de connaissance qui motive ma

sociale, impliquant souvent un « franchissement de la frontière » difficile (Nagar 2003) entre des sites de pratiques universitaires et militants ».

démarche. Ceci afin de mettre à disposition de manière aussi démocratique que possible les outils que je possède en tant que chercheuse pour élaborer collectivement et par le bas, des connaissances ayant trait aux mutations du milieu rural népalais. Cette envie d'écouter des collectifs rejoint les techniques de *focus group* (Kitzinger *et al.*, 2004), mais se heurte surtout à la préoccupation qui est celle des *Subalternes Studies* à savoir : « est-ce que les subalternes peuvent parler ? » (Spivak, 2009) La question que pose Spivak mais aussi Guha et d'autres insistent sur le caractère problématique de la voix et de l'énonciation : la question n'est pas tant de savoir si des subalternes peuvent parler, mais comment peuvent-elles ou peuvent-ils parler ? Avec quelles médiations, quels récits, quelle(s) écoute(s), quelle(s) restitution(s), quels risques partagés, dans quel intérêt (Bhabha, 2007; Guha, 1997; Spivak, 2009) ? Le terme de subalterne, par différence avec les concepts corollaires de dominé·es ou opprimé·es désigne une exclusion totale de la sphère de représentation. Les subalternes sont en ce sens des individus ou des groupes privés d'une certaine puissance d'agir (*agency*). Or mener une recherche *sur* des subalternes est une nouvelle manière de les déposséder la possibilité qu'ils ou elles auraient de se présenter en personne avec leurs propres termes. Faire une recherche sur les femmes ou les adolescent·es de basses castes à Sirubari, c'est prendre le risque de *parler à la place de*. Parler pour les Népalaises dans une thèse en français tout en espérant mettre au jour les processus de marginalisation qu'elles connaissent est une démarche qui rejoue profondément la dépossession de la sphère du discours et de la représentation. Il faut donc concevoir plutôt une recherche *à partir* d'elles et en *direction* d'elles.

Les théories féministes, les études de genre ou les études postcoloniales aspirent à contrer les épistémologies ou les méthodologies interventionnistes tout en réfléchissant sur les manières concrètes de défaire la subalternité et de déclencher des capacités d'énonciation perdues, invisibilisées, muselées ou infériorisées. Si les savoirs situés féministes ont besoin de méthodes et des travaux de géographes, ce n'est plus pour légiférer sur la science que nous voulons, mais sur la manière de la mettre en œuvre. Dans cette pensée pragmatique au croisement des apports subalternes et féministes, l'un des grands enjeux d'une méthode de recherche est à mon avis de déclencher la compétence énonciative des supposé·es enquêté·es, afin qu'ils et elles aient accès à des présentations d'eux et d'elles-mêmes variables, complexes, changeantes et non déjà préfigurées par une hypothèse que le/la chercheur·e voudrait vérifier. La capacité que peut avoir la recherche et notamment la géographie à déclencher des espaces de parole comme une fin en soi, diffère de la volonté de la recherche à représenter, de recueillir des témoignages et de penser à la place des autres. La capacité d'énonciation (écrite ou orale) est bien souvent l'apanage des chercheur·es. Mais l'extension de ce privilège au travers de lieux spécifiques n'est-il pas justement un enjeu de la recherche des géographes ? La recherche de terrain n'est-elle pas une occasion de partager ce privilège de la réflexivité qui place le/la chercheur·e en position de force ? Il me semble que les chercheur·es ont des moyens de créer des arènes démocratiques (même temporaires) où les capacités énonciatives sont partagées. Et si ma thèse se veut un essai méthodologique, c'est justement pour explorer les conditions avec lesquelles le ou la chercheur·e peut étendre, bénéficier et déclencher des compétences énonciatives et réflexives. Étendre le privilège épistémique n'est pas à confondre avec le désir que tout le monde devienne « chercheur ou chercheuse » dans le processus d'enquête, mais choisir de créer une arène à partir de laquelle énoncer une multiplicité de points de vue distanciés et de positionnalités. Faire du terrain en géographie féministe, c'est donc peut-être créer des espaces de recherche, d'écoute et de solidarités pour contrer l'exclusion de certains groupes de la sphère de représentation ; en étant attentive à ne pas calquer des théories

majoritairement occidentales dans des contextes sociaux, culturels et politiques très éloignés de leurs contextes d'élaboration. Pour ainsi dire, une politique féministe de recherche ne consisterait pas à cartographier les dynamiques de genre dans un ensemble rural du Népal, mais à créer les espaces où la présentation de soi puisse se libérer des contraintes quotidiennes. Et c'est dans ces espaces d'énonciation qui redonnent un pouvoir d'agir et d'autoreprésentation que se situe ma proposition de recherche. Le pari de cette posture s'inscrit donc dans une pensée pragmatique qui évalue la pertinence et la possibilité d'une recherche émancipatrice à l'aune de ses effets.

6.3 L'atout des géographes : penser et produire la situation

Si la géographie dans ses thèmes et ses outils mérite de s'instruire des savoirs situés initiés par les philosophes, le corpus des savoirs situés à son tour mérite d'apprendre de la géographie. Car effectivement, « situé » est une manière métaphorique de comprendre un terme dont la résonance est profondément spatiale et concrète. Dans la mesure où l'expression « savoir situés » commence à être répandue dans les pratiques de sciences humaines et sociales, il serait dommage de ne pas prêter attention aux termes de « situé » ou de « situation » en termes géographiques. Dans de nombreuses disciplines le terme d'espace est employé sans grande précision, utilisant indistinctement le lieu, l'espace ou les endroits comme des synonymes (Calbérac, 2018; Lévy & Lussault, 2013). Les géographes auraient donc tout intérêt à revitaliser la métaphore des « savoirs situés » car cette expression donne à penser l'espace, le lieu, les spatialités ou les géographicités de manière spécifique. En effet si l'on reprend son sens premier, « situé » veut dire placé, posé à un certain endroit, exposé. On situe quelque chose ou quelqu'un·e en le/la plaçant au sens propre ou figuré quelque part, avec une échelle donnée, un décor éventuellement, bref c'est un effort de localisation et d'ancrage spatial. Dès lors on ne peut faire l'économie d'un tissage entre la part de réalité concrète que contient un lieu (un matérialisme) et la part symbolique de la place que l'on occupe consciemment (la positionnalité) qui fabrique la donne « située » des savoirs (Lussault, 2009). Parallèlement à ces premiers enjeux, il faut se figurer qu'être situé·e ce n'est pas se poser définitivement dans un espace circonscrit, mais se placer dans une dimension construite et mobile de l'espace. La situation – pour continuer de décliner ce champ lexical – implique donc une relation : elle part d'un site pour penser son inscription à ce qui l'environne ou l'attache. Le terme de « situé » et tous ses dérivés de conjugaison offrent donc tout un champ pour les géographes, car les savoirs situés et la position d'une recherche sont intrinsèquement liées à une intelligence spatiale.

Conclusion

Déclencher une recherche, c'est d'abord chercher les imaginaires *a priori* des sciences et de la discipline géographique en particulier pour lui opposer un nouveau régime de savoirs, des capacités imaginatives, et lui trouver des méthodologies correspondantes enfin. Au travers de ce premier chapitre je me suis appliquée à montrer quels étaient les spectres et les idéaux tacites de l'édition de savoirs universitaires en géographie mais aussi plus globalement dans les sciences humaines et sociales. En croisant différents courants qui ont mis en crise l'objectivité des sciences occidentales et leur capacité à produire un monde plus juste, j'ai montré que les engagements et les responsabilités de chercheur·es face à leurs travaux était une exigence qui fonde l'occasion de produire une objectivité plus forte. J'ai ensuite détaillé l'apport des épistémologies postcoloniales et féministes pour étudier la manière dont les savoirs situés pouvaient renouveler l'édition des savoirs dans une perspective solidaire et politisée, avant de montrer que les méthodes appliquées des savoirs situés au terrain manquaient à l'appel. Je suis donc passé par le récit de mes premiers mois de terrain pour détailler comment des inconforts éthiques de terrain m'ont invité à chercher de nouvelles méthodes géographiques. Le but de la recherche que je propose consiste à créer un espace de réflexivité partagé qui produise et fasse circuler des connaissances, de sorte à rendre visible certains phénomènes qui ne sont pas démontrables dans l'ordre commun des rôles imposés aux individus, et aux femmes en particulier. C'est dans ce travail méthodologique d'objectivation que la géographie peut enrichir à son tour les savoirs situés, en proposant une praxis du lieu. À partir de ce cadrage, ce qui m'intéresse c'est maintenant de voir comment le lieu et l'activité du théâtre peuvent offrir des méthodes concrètes pour une géographie des savoirs situés. Déclencher une recherche c'est, en quelque sorte, ouvrir une porte et voir ce qu'il y a au-delà. J'aimerais inviter celles et ceux qui me lisent à soulever la clenche de cette porte pour réfléchir ensemble à une expérimentation méthodologique dans un univers que j'explore encore à ce jour encore au travers de l'écriture.

Chapitre 2- Géographie et théâtre : une praxis de la création pour une étude en terrain népalais

Les études post et les épistémologies féministes ont mis le doute sur l'idée de vérité que détiendrait les sciences, mais elles nous mettent également en garde contre la manipulation médiatique qui multiplie des opinions sans soucis de démonstration ; ce faisant elles invitent à ouvrir la boîte noire des productions de savoirs pour produire des intelligibilités plus fortes. Il se trouve que la géographie française depuis une dizaine d'années s'inscrit particulièrement dans cette mouvance pour diversifier ses recherches, ses méthodes d'enquêtes et ses récits dans l'espoir de combattre les effets de segmentation que produisent les sociétés mais aussi la recherche elle-même. Car il ne suffit pas d'établir que les savoirs sont situés pour renouveler l'épistémologie de la géographie, encore faut-il trouver des moyens pour interroger et traduire ces fabriques alternatives de connaissance. Comment la géographie s'y prend-t-elle ? De quels outils dispose-t-elle et qu'est-ce qu'elle peut encore découvrir pour enrichir ses arts de faire ? Aujourd'hui, l'évolution de la discipline témoigne d'un engouement pour produire de nouvelles méthodes sur la base de savoir-faire hybridés. La médiation des arts, la promotion de la création et de l'expérimentation en particulier dessinent ensemble de nouvelles approches géographiques. L'enjeu de ce chapitre est de montrer qu'une nouvelle fabrique des savoirs réclame des méthodes, et que le théâtre en est une relativement inexplorée des géographes. Après avoir remis en contexte l'émergence d'un renouvellement des enquêtes de géographes dans le cadre d'une géographie sensible et d'une recherche-crédation, je préciserai le type de théâtralité à laquelle s'intéresse mon étude. Après avoir présenté brièvement une histoire sociale et politique du théâtre au Népal je développerai la pertinence de penser une méthode théâtrale participative dans un village en compagnie de la comédienne Pariksha Lamichhane. Revenir sur la genèse de cette méthode et sur son espace d'implantation me permettra de montrer comment un théâtre déclencheur permet d'accéder à des régimes de savoirs d'ordinaires invisibilisés.

1. Une géographie des sens, l'émergence d'une géographie sensible ?

Depuis une quinzaine d'années, l'épistémologie de la géographie a connu un grand nombre de « tournants » et s'est ouverte de manière significative aux rôles de la créativité (Amilhat Szary, 2016; Lanne, 2018; Mekdjian & Olmedo, 2016), de l'imaginaire (Desbois *et al.*, 2016) ou de la fiction pour enrichir sa compréhension de l'espace et du mouvement (Hawkins, 2019; Leeuw, 2017; White *et al.*, 2007). Ce qui intéresse la géographie notamment, c'est la façon dont les personnes mobilisent et dessinent différents registres de spatialités, et comment ces réalités de « sujet faisant avec l'espace » réclament un nouveau régime des savoirs (Guinard & Tratnjek, 2016; Volvey, 2014a). Au

travers de cette ambition, la géographie s'emploie à produire des études dans lesquelles les oppositions entre rationnel et émotionnel ou entre sujet pensant et sujet faisant sont contestées, afin de trouver des formes opérantes de compréhension sur le monde (Cattan, 2012). Si bien que la multiplication des approches et de nouveaux objets marque l'émergence d'une *géographie sensible*, d'une *géographie créative*, ou encore d'une *géographie expérimentale*. Et si cette géographie cherche encore son nom, c'est qu'il ne s'agit pas que d'ouvrir de nouveaux « objets » géographiques mais de nouvelles postures. Si la référence à un tournant créatif ou expérimental devient de plus en plus pressante dans les consciences et les publications de géographes (Rufat, 2016), pour autant le développement de ce champ dans la géographie francophone laisse un certain flou sur les propositions méthodologiques qui accompagnent ce renouvellement épistémologique.

En effet, rien ne définit véritablement la limite et la consistance de ces tournants. Dès lors, comment distinguer la géographie des émotions, d'une géographie (du) sensible, d'une géographie subjective qui implique les corps, d'une approche sensorielle, d'une géographie expérimentale, d'une géographie des représentations ou encore d'une géographie qui se réclame des mouvements non représentationnels ? Si la question se pose, c'est non seulement parce que les géographes se privent de définitions pour préférer une référence tacite au sens commun de ces termes (Rufat, 2016) mais aussi parce que ces études sont en pleine construction et à la croisée de plusieurs champs. De la géographie des émotions à la géographie expérimentale, toutes appellent à de nouvelles méthodes en contestant les frontières disciplinaires. Ainsi, aussi diversifiées que soient ces études, ce qui les unit c'est que la complexité du monde contemporain requiert de nouveaux langages, de nouveaux outils et de nouvelles manières de décentrer sa recherche. C'est à cette élaboration d'outils nouveaux que je souhaite contribuer en proposant le théâtre comme méthode de géographie.

1.1 Géographie du sensible et géographie des émotions : en quête des narrations de l'espace qui produisent du « sens » et du lien

Au début de ma recherche doctorale, certains thèmes sont venus frapper à ma porte. La place du corps, des émotions ou plus largement le champ du « sensible » sont venus marteler le pragmatisme des lectures que je trouvais trop théoriques et désincarnées eu égard aux matérialités concrètes de mon terrain népalais. Une description exhaustive des faits et gestes du quotidien suite aux lectures de De Certeau me paraissait pauvre d'intérêt, et l'ambition de comprendre comment chaque geste écrivait un sens dans une culture si différente de la mienne semblait légitimement m'échapper et s'enfuir à chaque tentative d'approche. Chercher la cohérence, la coordination ou le sens des gestes était en soi la marque encore pesante d'un ethnocentrisme. Peut-être donc qu'il fallait essayer autre chose que de « comprendre ». Il y a quelque chose qui m'a rapidement frappé dans mes séjours au Népal, c'est cette distance qu'il y a entre l'envie presque boulimique des chercheur·es occidentaux de comprendre et de décortiquer le sens de chaque élément ; et l'évidence sereine en apparence des népalais·es à laisser être les choses comme elles sont, sans justification nécessaire. Pour cette raison souvent, nos questions de recherches, nos entretiens ou nos bases d'enquête ne font pas sens auprès des Népalais·es. La preuve, c'est que lorsque l'on traduit en népali une question ouverte ou qu'on se la fait traduire, la structure inquisitrice du pourquoi cède la place au comment, glissant de la

signification ontologique et symbolique vers un pragmatisme qui refuse poliment de nourrir la quête métaphysique que porte inconsciemment l'enquête. À maintes reprises dans mes entretiens, je voyais qu'il se dégageait un sens qui n'était pas nécessairement une signification ni une explication. Je cherchais sans me le dire en ces termes, précisément ce qui échappait à l'enquête. Je finis par me taire et par accepter qu'un silence ne soit pas gênant, qu'il puisse laisser place au sens plein de l'interaction.

C'est dans cette expérience que j'ai réalisé que toute activité (y compris celle de la recherche) impliquait une relation, des émotions et des réactions : tout ce que l'on a l'habitude d'évacuer pour une recherche et qui fonde pourtant la possibilité de tout terrain. La promotion de l'intuition, l'attention pour les récits, celle pour la positionnalité ou encore l'introduction dans le langage académique de ce sens qui meut les êtres ensemble constitue désormais un champ en géographie, qui va grandissant, en témoigne le courant de la « géographie des émotions ». En 2016 dans un article de *Carnets de géographes*, Pauline Guinard et Bénédicte Tratnjek notent que les émotions sont constitutives du travail des géographes, et qu'il faut s'étonner du fait que la discipline en France, ait tardé à considérer la manière dont les émotions participent à l'élaboration d'un savoir sur l'espace. En effet, si l'on compare à d'autres cultures des sciences humaines et sociales telles que la sociologie ou l'anthropologie, l'histoire ou même la philosophie, le champ des émotions et des travaux qui s'y rapporte est fourni (Corbin *et al.*, 2016; Crapanzano, 1994; Foucault, 1994; Goffman, 1996a; Haraway, 2016; Ingold, 2002) L'absence d'étude sur les émotions dans le champ de la géographie est donc surprenante, et elle l'est d'autant plus qu'elle pourrait s'inscrire dans la continuité logique d'une géographie de « l'espace vécu » développée depuis les années 1980 (Frémont, 2015; Lefebvre, 2000). C'est d'ailleurs la voie qu'a suivie une « *emotional geography* » développée aux États-Unis (Anderson & Smith, 2001; Davidson & Milligan, 2004; Gregory *et al.*, 2011; Pile, 2010). Mais le constat dans la recherche francophone est bien celui d'un manque de considération sur les émotions en géographie et sur celui des émotions des géographes (Guinard & Tratnjek, 2016), d'où l'extrême nouveauté de ce courant. Pourtant, les émotions ne sont pas nouvelles en géographie : elles ont toujours été présentes dans les terrains et même dans les récits des géographes. Seulement, les émotions étaient souvent placées dans les préfaces, inscrites de manière périphériques à la manière d'une confession par des chercheur·es de terrain. Tim Ingold confirme ce constat et déplore dans le corpus anglophone que la sensibilité et les émotions aient « mauvaise presse », alors même que c'est par elles que s'élabore notre connaissance du monde (Ingold 2002 : 40). C'est aussi le constat que fournissent Anderson et Smith dans leur préface à l'*emotional geography* en 2001. Selon eux, les émotions au sens littéral régissent nos manières d'être, de nous déplacer, d'interagir et d'intervenir dans le monde. Pourtant, ces éléments héritent de l'épistémologie des sciences qui continuent à les voir comme des entraves à l'analyse. Et il n'est pas hasardeux de retrouver dans cette inertie une nouvelle trace d'androcentrisme :

« Emotions are an intensely political issue, and a highly gendered one too. The gendered basis of knowledge production is probably a key reason why the emotions have been banished from social science and most other critical commentary for so long. This marginalization of emotion has been part of a gender politics of research in which detachment, objectivity and rationality have been valued, and implicitly masculinized, while engagement, subjectivity, passion and desire have been devalued, and frequently feminized. In the light of numerous influential critiques of the politics of enlightenment thinking it is perhaps surprising that the new policy turn in geography has not seemed more open to post-rationalist styles of thinking. » (Anderson et Smith 2001 :2)

Nourrie des perspectives féministes et écologiques, *l'émotional geography* prend le contre-pied de cette marginalisation épistémique et politique du sensible et du lien. Elle participe ainsi à cette « science de la relève » que j'évoquais dans un premier chapitre, et permet d'intégrer pleinement les émotions à l'analyse scientifique du discours géographique. Depuis trois ou quatre ans au plus, ce champ a fait son apparition en géographie française et témoigne de l'un des tournants contemporains de la géographie (Guinard & Tratnjek, 2016; Lanne, 2018). Ce qui m'intéresse dans ce courant de la géographie des émotions n'est pas tellement d'en présenter les fondements quand bien même cet « *emotional turn* » me paraît essentiel, mais davantage de voir dans quelle mesure ma recherche méthodologique au Népal participe d'une géographie des émotions et propose une méthodologie dite « sensible », c'est-à-dire douée de sens et capable de percevoir certaines implications. Or pour définir plus avant ce qui relève du sensible ou de l'émotion, encore faut-il s'accorder sur ce que l'on entend par « émotion » et comment sa considération renouvelle la science géographique ?

1.2 Emotion : une définition de la motion

Si l'on s'en tient à son étymologie, les émotions désignent *ce qui nous meut*, ce qui nous met en mouvement. L'émotion, c'est avant tout une motion. Le terme est donc littéralement lié à l'activité des corps. Mais ce que l'on nomme par *émotion* dans le langage courant renvoie lui plutôt à des états divers qui sont autant d'évaluations positives ou négatives de ce qui nous meut : la colère, la joie, la tristesse etc. Avec ce glissement sémantique, on passe donc d'un empirisme corporel neutre et complexe (la motion, le mouvement, un ensemble de sensations) à un état singulier qui est évalué, identifié et figé dans une catégorie (mon émotion présentement, positive ou non, rangée sous une appellation). Par conséquent, il est intéressant de se rappeler que les émotions sont d'abord des états de corps avant d'être des interprétations mentales. Or ce retour fondamental à un sens kinesthésique fait profondément écho aux spiritualités hindoues et bouddhistes qui préconisent de distinguer les forces qui nous traversent d'une part, des jugements que l'on est tenté d'y attacher d'autre part (Cornu, 2006). En effet quelque soient les variations culturelles sur la place et l'interprétation des affects, les émotions sont d'abord des manifestations de corps qui vont ensuite donner lieu à une interprétation collective. Prenons un exemple banal : on a tendance à dire que l'on tremble lorsque l'on a peur. Mais les tremblements sont en fait premiers et non pas seconds : c'est parce que je tremble et que je ressens des états de corps d'alerte que je peux dire que j'ai peur et non l'inverse. Ce n'est pas la décision mentale d'une peur qui déclenche des effets physiques. C'est le corps qui informe d'abord ce que nous traduisons ensuite psychologiquement et socialement en différentes émotions. D'ailleurs, le propre d'une émotion est souvent d'être ineffable, intraduisible : devant une émotion forte, nous avons rarement les mots correspondant aux forces qui nous traversent et nous mettent en mouvement, car les motions résistent à se simplifier sous une forme collectivement reconnue. Ainsi les émotions proviennent d'une mise en mouvement généralisée de ce que nous sommes et dans laquelle le corps est premier. Prendre les émotions comme des états d'âme est donc un biais que reconduit à certains égards la recherche lorsqu'elle prétend faire des émotions des « objets » ou les consulter avec le seul ressort des mots. C'est un tort partagé dans la pensée occidentale, car au sens strict ce que l'on appelle la pensée, c'est aussi du corps : c'est une mise en action de particules, de connexions physiques. Il est donc

essentiel de revenir à cette signification étymologique de la motion, dans la mesure où les émotions ont trop souvent été associées à des intériorités mentales alors qu'elles mettent d'abord en dialogue des mouvements de corps.

Ceci étant pour nuancer ce propos, il est intéressant de distinguer ce que l'on nomme « émotion » de ce que l'on nomme « sensations » ou « intuitions » dans le sens où le propre d'une émotion repose sur l'effort d'être identifiée, formulée ou explicitée. Comme l'évoque Pauline Guinard (2015) : « les émotions sont à la fois perçues, senties, ressenties et liées à l'imaginaire, et sont sans doute en cela plus riches à étudier pour le géographe que les affects ». Une émotion est en général l'occasion de traduire un état, et part de la volonté de créer une référence partageable, quand bien même ce qui nous traverse reste souvent un ensemble mystérieux. C'est d'ailleurs cette dimension complexe qui en fait un domaine d'intérêt pour la géographie. Car la géographie des émotions se donne pour objectif de saisir et décoder ce qui peut se traduire. Or les émotions charrient avec elles des représentations collectives et engagent des communications qui tissent un passage entre un état intérieur et son expression verbale ou spatiale.

Qu'elles arrivent en amont ou en réaction à une expérience des lieux, les émotions sont motrices de nos rapports à l'espace. Or précisément si les émotions intéressent les géographes, c'est parce que l'expression des émotions n'est pas toujours discursive. Les émotions s'expriment par beaucoup d'autres médias que les mots. Si d'autres disciplines se sont intéressées à ce qu'il y a d'émotionnel dans la parole (Corbin *et al.*, 2016), la géographie elle s'intéresse à ce qu'il y a d'émotionnel dans notre présence au monde, dans nos occupations de l'espace, dans nos déplacements, nos plaisirs à l'oisiveté, mais aussi dans nos évitements et nos franchissements d'espace. Nos manières de nous déplacer ou d'habiter le monde résultent et créent du mouvement, des motions et des émotions. Ainsi, parallèlement à tout un courant de la géographie qui maintient une analyse distanciée aux objets d'études, la géographie des émotions prône une approche de la proximité qui porte son intérêt sur les dimensions subjectives de nos rapports à l'espace. Et si ces approches sont tentées de se qualifier de « sensibles », c'est à la fois parce que la fabrique de l'espace est envisagée comme un rapport (kinesthésique) ; et pour faire part de l'intérêt heuristique de la sensibilité, longtemps (et faussement) absente de la scientificité de la géographie. C'est à cet égard que je me reconnais dans la promotion d'une géographie sensible qui exprime le besoin d'un renouvellement à la fois épistémologique, politique, éthique et méthodologique.

1.3 Quels champs méthodologiques pour une géographie sensible ?

Si les émotions font leur entrée en géographie francophone depuis quelques années et se légitiment dans un élargissement épistémologique, des questions fondamentales se posent sur la manière de mener ces études ainsi que sur le traitement des données produites. Notamment, une question structurelle concerne la récolte de données relatives à des champs dits sensibles. Comment par exemple peut-on sonder ses propres émotions et comment peut-on entendre celle des autres ? Qu'est-ce qu'il y a de véritablement partageable, visible ou saisissable dans les émotions et leur

(non)démonstration ? Mais encore, faut-il mettre une limite pour ne pas se laisser affecter littéralement ou se faire paralyser par des émotions lors d'une étude ? Au-delà de cette série de questions centrées sur la production de la donnée, il y a aussi et surtout le besoin collectif de se situer sur la manière d'analyser ces données. Comment décoder, interpréter, partager, analyser les émotions de sorte à ce qu'elles constituent des *données* pour la géographie ? Comment en faire à la fois des atouts pour les chercheur·es dans l'enquête et un objet de l'enquête ? Les émotions (de soi, des autres) peuvent-elles constituer des « données » et suivre un « protocole » de recherche qui donne lieu à des études comparatives ? Ces questions substantielles invitent à une exploration méthodologique, puisque la place des émotions en géographie ou des émotions de géographes requiert des outils pour intégrer les émotions dans un registre scientifiquement recevable. C'est donc l'aspect méthodologique qui cristallise les enjeux de ce renouvellement épistémologique de la discipline. Et les propositions de méthodes varient en se concentrant parfois sur les postures de chercheur·es (leur réflexivité et leurs récits) ; parfois sur la participation mise à l'œuvre dans leurs terrains ; et d'autres fois sur la manière de restituer, traduire et écrire ces émotions enregistrées. C'est une brève présentation de ces médiations et de ces nouveaux langages mobilisés que je voudrais décrire dans la mesure où le théâtre apporte lui aussi un nouveau mode de médiation des savoirs.

Parmi les approches méthodologiques qui ont fait l'objet de publications ou d'ateliers dans la géographie pour appréhender les émotions figure un véritable renouvellement de l'outil cartographique. D'ailleurs, si le terme de géographie sensible est peu d'usage, celui de « cartographie sensible » l'est davantage (Bacon *et al.*, 2016; Mekdjian & Olmedo, 2016). L'usage des cartes sensibles ou créatives s'attache à raconter autrement des parcours ou des vécus en insistant sur les reliefs émotionnels des trajectoires individuelles ou collectives. En élaborant des ateliers participatifs, les géographes qui participent de ces méthodes illustrent comment des espaces parcourus sont d'abord le résultat de subjectivités incarnées, qui construisent des mémoires et des modes d'habiter présents. Loin des canons de la sémiologie graphique scientifique, la carte sensible invente d'autres modes représentationnels et accède à d'autres vécus de l'espace. Par exemple dans les ateliers de cartographie migratoire de Mekdjian, l'élaboration collective d'une légende à partir de ces expériences subjectives permet aux auteur·es non seulement de témoigner de leurs histoires, mais d'en prendre une conscience nouvelle par l'effort de représentation cartographique. La carte devient ainsi médiatrice de savoirs qui existaient de manière silencieuse et qui deviennent partageables en trouvant une nouvelle forme. Au sens propre, elle informe dans le sens où elle donne une forme. Les cartes sensibles sont donc autant mobilisées pour le contenu de connaissance qu'elles livrent, que pour la réciprocité du contrat d'apprentissage qu'elles mettent en œuvre. Ainsi le transfert d'un outil de connaissance (la carte) à un collectif, constitue une manière d'entrer en relation les un·es avec les autres, de créer des langages alternatifs dans lesquels les émotions et les vécus subjectifs sont essentiels. Littéralement les cartes servent à développer un type de communication :

« Nous nous sommes servies de la cartographie comme geste de médiation dans nos relations de recherche et comme outil servant à susciter des discours et des récits. Par médiation, nous faisons référence à un processus qui rompt le face-à-face discursif des entretiens, en introduisant des gestes (cartographiques dans notre cas) et des formes d'expression qui ne sont pas uniquement discursives, mais aussi visuelles. Dans ce processus, la cartographie n'est pas un outil de communication de récits qui auraient été recueillis avant la création des cartes. Il ne s'agit donc pas de « médiatiser » des récits, au sens de les communiquer par l'intermédiaire du média « carte ». « Médié » les récits signifie ici les produire par l'expressivité du dessin, de la couture, de la broderie et du modelage. La narration est consécutive du geste cartographique et de la fonction figurative de la carte. Nous qualifions les cartographies mises en œuvre de narratives et sensibles » (Mekdjian & Olmedo, 2016)

Cartographier en tant que non géographe peut être l'occasion de découvrir ses rapports à l'espace, de les conscientiser à mesure qu'ils se médiatisent par la fabrique de la carte. Et cet aspect participatif de la production de la connaissance organise un véritable renouvellement des approches de la géographie. Un renouvellement qui est politique (car il considère que les expert·es des savoirs ne sont pas les chercheur·es mais les pratiquant·es) ; un renouvellement méthodologique puisqu'il réinvente des outils hors de la simple observation de terrain ou de l'entretien ; et un renouvellement épistémologique enfin puisqu'il contourne un outil traditionnel de la discipline en une pratique vernaculaire. Dans une perspective analogue, les parcours augmentés développés en France par Elise Olmedo (Olmedo, 2011) permettent de créer de nouvelles fenêtres méthodologiques qui dépassent l'effort de représentation en géographie. Avec les parcours augmentés par exemple, le collectif concerné est invité à redécouvrir des parties de la ville en posant sur elles un autre regard. Or pour ouvrir ces regards sur des espaces souvent quotidiens, il est utile de les consulter avec d'autres sens : l'ouïe, le toucher, l'odorat. Que ce soit dans la carte sensible ou dans les parcours augmentés, le sens de la production tient au fait que la pratique vient objectiver des dimensions qui n'existaient pas avant, elle vient les révéler au sens photographique du terme. De la sorte, le sensible recherché dans cette expérimentation se joue à différents niveaux : dans le temps du parcours urbain ; dans la restitution cartographique ; dans le temps très précieux de l'interprétation des cartes par un public. Une méthode sensible de recherche s'énonce donc comme un curseur, dans lequel chaque étape fait l'objet d'une analyse et d'un résultat.

Si ces exemples méthodologiques m'intéressent, c'est parce que nos rapports à l'espace ne sont pas d'abord rationnels, autonomes et maîtrisés (comme tendrait à le faire croire l'idéal d'un sujet ontologique moderne). Ils sont davantage émotionnels, sensoriels, kinesthésiques, complexes et au croisement de différentes logiques plus ou moins conscientisées. Dès lors, c'est une méthodologie capable de décoder et d'analyser les facteurs producteurs de sens qui est à produire. Or, élément intéressant dans les quelques méthodologies non exhaustive que j'ai citées ici, c'est que l'art est conçu comme un outil médiateur de l'expérience sensible, capable de communiquer un sens au-delà de significations explicables. En effet, le champ de la géographie qui s'intéresse depuis plusieurs décennies à l'espace vécu et aux approches sensibles a formé petit à petit le terreau pour un croisement fertile entre les arts et la géographie. C'est dans ce mouvement que la création apparaît comme une méthodologie et que le théâtre qui n'est pas encore mobilisé par les géographes peut aussi prendre sa place.

1.4 Art et géographie : de nouvelles voix de médiation

1.4.1 Un décloisonnement des disciplines

« Contre les puissances environnantes du monde hostile, contre la violence qui nous entoure, contre la bêtise qui nous gouverne, les naufrages innommables, les attentats sanglants, les silences radiophoniques, contre les logiques qu'on nous impose et que nous nous imposons à nous-mêmes, une tactique : l'indiscipline » (Suchet :10).

Les relations entre l'art et l'espace se multiplient depuis une quinzaine d'années dans la recherche géographique. Toutefois, le problème majeur des champs méthodologiques tissant ces liens repose sur l'occultation partielle (ou totale) d'une définition de l'art. En effet, peu de travaux de géographes s'attachent véritablement à définir ce qui les intéresse dans l'art, la création ou les arts utilisés indistinctement (Amilhat Szary, 2016). L'art, qui serait une forme d'évidence, est plus volontiers désigné par les effets qu'il crée ou par ses registres de productions (le cinéma, le théâtre, la poésie) que comme un domaine, un métier, une posture, un résultat ou encore un marché de l'économie, ce qu'il est également. L'art dont parlent les géographes est pourtant important à situer : il n'existe qu'en contexte et il est inséparable de ses conditions de production, de son histoire, et de sa réception.

L'art est donc un terme polysémique, il désigne un domaine dans lequel les œuvres et les buts de productions varient fortement. Sans se risquer à réduire et à détacher une définition stricte dans sa polysémie, il convient de noter que l'art qui intéresse majoritairement les géographes est avant tout une *pratique* qui permet de faire émerger certains points de vue sur le réel, renseignant en ce sens les épistémologies des savoirs situés. L'art repose en effet sur une production esthétique : les œuvres. Qu'elles soient à caractère politique ou non – elles le sont nécessairement – elles font l'objet d'une attention parce qu'elles interceptent ce à quoi le langage rationnel ou le régime analytique scientifique ne peut pas accéder. L'art dans son acception contemporaine se définit donc en creux, en désignant ce que la science ne fait pas : faire apparaître un autre rapport au réel en l'esthétisant. Bien qu'ayant des techniques et des matériaux très variés, la catégorie « Art » tient au fait que toutes les pratiques qu'il désigne refusent le souci d'efficacité, de cohérence ou de vérité. Contrairement à la rationalité scientifique – qui n'est pas nécessairement dénuée d'esthétisme d'ailleurs – l'art se permet d'autres modalités de communication qui ne sont pas nécessairement basées sur l'explicitation d'une signification. L'art et la fiction sont des langages de sens délestés d'un impératif de vrai et même de vraisemblance et pourtant elles rencontrent la discipline géographique. Ou plutôt les deux ensembles se rencontrent, au point d'effacer des frontières disciplinaires. Dans l'idée d'atténuer les traditionnels registres qui opposent les sciences aux arts et le rationnel au sensible, Anne Volvey parmi d'autres géographes s'est attachée à montrer comment les « régimes esthétiques » et « scientifiques » dialoguaient. Elle note d'ailleurs que des évolutions souvent concomitantes dans les arts et les sciences (le tournant spatial des arts et le tournant créatif des arts) devraient permettre de parler d'un « régime esthétique-scientifique ». Selon elle :

« La prise en considération, d'une part, de la dimension spatiale de l'art et, d'autre part, de la dimension esthétique de la géographie, (...) permettent d'appréhender à la fois l'art comme une science de l'espace et la géographie comme une esthétique de l'espace, et *in fine* d'élaborer la question du régime scientifico-esthétique des savoirs spatiaux » (Volvey, 2014a)

Partant du même constat, Lévy et Sartoretti estiment que « les temps sont mûrs pour une transformation profonde, allant jusqu'à une remise en cause des séparations tranchées à l'intérieur des *régimes de vérité* et des *régimes esthétiques* d'une part, et entre ces deux familles de réalités culturelles, d'autre part » (Lévy & Sartoretti, 2018). C'est-à-dire que nous allons probablement vers un affaiblissement de cette logique binaire qui oppose la production de savoirs scientifiques d'un côté et celle des savoirs artistiques de l'autre pour les penser de manière plus horizontale comme des régimes de connaissance complémentaires. Or ce qui m'intéresse en particulier, c'est que ce régime scientifico-esthétique des savoirs permet de comparer les outils, les méthodes et les productions des deux régimes, ce qui induit un tout nouveau rapport au terrain. Promouvoir un régime « haptique » des savoirs (Volvey 2014) rend bienvenue l'introduction des arts comme source et outil de connaissance et permet d'accorder une importance à tout ce qui relève du *faire* et pas seulement du *dire*. De manière très concrète, le régime scientifico-esthétique des savoirs spatiaux a donné lieu à une multiplication des échanges entre artistes et géographes, comme le mentionne le collectif de Olmedo :

« la particularité des « Parcours augmentés » réside dans l'association étroite entre artistes et scientifiques sur le long terme, aussi bien pour la conception que pour la mise en œuvre collective des expérimentations, la collaboration entre acteurs artistiques et scientifiques jouant dès lors un rôle fondamental dans ce processus de création d'un dispositif de recherche commun. Ce dernier a contribué, à travers la mise en partage des manières de faire, à souligner la capacité des approches artistiques à révéler et exprimer le sensible. » (Bacon *et al.*, 2016)

En atténuant l'opposition entre un régime scientifique et un régime artistique de pratiques, les géographes peuvent se définir comme des créateurs et créatrices de savoirs. Et c'est ce que note Hawkins dans un article de 2018 pour évaluer la mesure de ce tournant créatif (Hawkins, 2019). Les géographes participent à produire des œuvres ou des processus créatifs dans l'enquête, changeant par conséquent son statut épistémologique.

1.4.2 La création en géographie : nouvelle donne/détour ou retour ?

Quelle part la création joue-t-elle en géographie ? Peut-on parler d'une géographie créative en train de se former ? Hawkins se propose d'enquêter dans son article sur ces questions. Et il commence par noter que le dernier « tournant » en date que l'on peut identifier dans l'épistémologie de la géographie est celui qui s'articule autour de la création (Clerc *et al.*, 2019; Hawkins, 2019). Toutefois dans son analyse Hawkins défend que la création fait plutôt un « retour » en géographie qu'une arrivée fracassante ; et elle soutient que la croissance des propositions créatives des géographes est plutôt de l'ordre d'une augmentation que d'une radicale nouveauté. Ainsi, le tournant haptique et le régime scientifico-esthétique émergent tiennent peut-être moins d'un virage inédit que d'une redécouverte d'une alliance ancienne. Ainsi, au travers du tournant créatif nous assistons d'abord à une relecture de l'histoire de la discipline, pour revisiter ce qui l'a constitué à part entière dans sa genèse, avant que la modernité ne vienne écraser les valeurs créatives.

Dans son article intitulé « geography's creative re-turn » (Hawkins, 2019), Hawkins remarque que les pratiques esthétiques ont fait pleinement partie de l'activité géographique, et que dans son étymologie même, la *graphie* est substantiellement liée à des enjeux esthétiques de connaissance de ladite discipline. La part créative de la géographie n'est donc pas un tournant contemporain, elle est plutôt une réévaluation de ce que la modernité a pu diviser et institutionnaliser de manière distincte sinon opposée. C'est donc sans surprise que les articles qui enquêtent sur la géographie créative prennent à témoin l'histoire pour (re)trouver les manifestations évidentes d'un temps où les pratiques de géographes étaient des créations assumées et encouragées (Leeuw, 2017; Lévy & Sartoretti, 2018; Volvey, 2014a). Ainsi la place de l'art a été au cœur du développement scientifique pour une géographie humaine et physique, comme chez Humbolt (Dettelbach, 1999; Péaud, 2016) ou chez Bill Bunge (Barnes, 2018). Hawkins note même qu'en 1920, la Royal Geographical Society (RGS) le président signale : « we will no longer tolerate a geographer who will learn everything about the utility of a region . . . but who will take no trouble to see the beauty it contains » (Hawkins 2019). Il était donc un temps où s'énoncer comme géographe artiste ou poète était une qualité de fabrique de la science. Le tournant créatif en géographie que l'on peut observer actuellement s'attache donc d'abord à recomposer les tissages que l'histoire de la géographie a progressivement mise en procès comme le rappelle Amilhat-Szary dans sa publication d'un *AntiAtlas* en 2016. Et cette déconstruction des frontières entre art/science ; sensibilité/rationalité ; analyse/affects est cohérente avec les critiques qu'adressent les féministes à la fiction positiviste dans laquelle s'est engouffrée la géographie au XX^e siècle.

Toutefois, s'il est possible de parler d'un « tournant » créatif ces dernières années, ce n'est pas seulement pour revisiter l'interconnexion des arts et des sciences, c'est aussi pour attester des nouvelles opportunités qui se développent au sein de la géographie. En effet, en sus d'un décentrement du regard indispensable sur les pratiques de la géographie dans le temps long, Hawkins qui travaille sur un corpus de recherche majoritairement anglophone voit la présence d'une bifurcation notable au travers du nombre de thèses soutenues qui sont à la rencontre de la géographie et de la création, mais aussi via le nombre de laboratoires de recherche qui créent des équipes autour des liens entre arts et géographie. Témoins de cette transformation, nombreuses sont les revues, les colloques ou les séminaires qui encouragent la publication de formats utilisant la vidéo, le dessin, la bande-dessinée, la poésie ou autres arts visuels. On peut citer aussi l'apparition de nouveaux formats de valorisation de travaux tels que les Traverses dans la revue *Espace Temps.net* ; les « Creative Alternatives » dans ACME, la section multi-média dans Gender, Place and Culture ou tout simplement la promotion d'expériences dans GéoHumanities et Cultural Geographies, Si ces formats sont davantage valorisés dans les revues internationales et anglophones, des revues francophones commencent elles-aussi à valoriser des publications interdisciplinaires comme par exemple la très récente création de la revue « L'ethnographie. Création. Pratiques. Publics » en septembre 2019 dans laquelle « les arts vivants et performatifs seront abordés comme des « faits sociaux totaux » (Gauthard, 2019). En l'absence d'une donnée chiffrée précise, on assiste effectivement ces dernières années et de manière internationale à un soutien académique et à une progressive institutionnalisation des choix méthodologiques créatifs et notamment dans la géographie humaine. Hawkins explique toutefois que ce changement épistémologique et méthodologique en géographie requiert de nouvelles manières d'évaluer et de valoriser la recherche. Elle note notamment que le nombre de publications reste l'attestation majeure et pour l'instant indépassable d'une reconnaissance scientifique. Or le temps requis par la

publication est soustrait à celui de la création. Le maintien d'une référence bibliométrique pour évaluer la recherche met en péril les temps nécessaires au développement d'autres modalités de restitutions²³. Ainsi, Hawkins note que l'élan pour élaborer un régime scientifico-esthétique de connaissance n'est pas suivi d'un véritable changement de structure ou de format que réclament pourtant les nouvelles natures des savoirs qui font appel à la création. C'est notamment dans cette problématique que se situe mon travail de recherche qui s'appuie sur un art vivant (le théâtre déclencheur) qui prend du temps et qui n'est pas toujours proprement valorisable par la publication, ou du moins qui risque avec le processus d'écriture une forme d'aplanissement des dimensions esthétiques et émotionnelles propres à l'expérience de la scène.

Ainsi l'augmentation de ces pratiques de recherches donnent lieu à de nouvelles épistémologies des savoirs, à la structuration de champs, à de nouvelles lignes budgétaires (au Performance Lab de Grenoble par exemple ou dans le réseau universitaire de Québec), à de nouveaux statuts pour les artistes ou chercheur·es et à une progressive institutionnalisation du croisement heuristique entre les arts, la création, les imaginaires et la géographie. La méthode que je présente dans cette recherche doctorale est au croisement de ce tournant créatif (institutionnalisé notamment par la recherche-crédation) et des épistémologies radicales qui recommandent des méthodes participatives.

2. Création et participation, une méthode à la confluence de différents courants

Ni objet artistique, ni objet de participation, le théâtre déclencheur que je mobilise dans mon travail de terrain est une synthèse entre la recherche-crédation et les méthodes issues de la recherche-action. C'est en étudiant les ressorts de l'une et de l'autre des influences que je pourrai me situer.

2.1 Recherche-Crédation : l'émergence d'un champ

« Approche de recherche combinant des pratiques de création et de recherches universitaires favorisant la production de connaissances et l'innovation grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation. Le processus de création, qui fait partie intégrante de l'activité de recherche, permet de réaliser des œuvres bien étoffées sous diverses formes d'art. » (Paquin & Noury, 2018)

La recherche-crédation (RC), est un terme qui constitue à la fois un révélateur du retour des géographes à la dimension créative, et un moteur neuf pour encourager des productions esthético-scientifiques. Mais qu'est-ce que ce terme recouvre et en quelles qualités mon travail peut-il s'en

²³ En novembre 2019 avait lieu à la Maison de l'Innovation et de la Création à Grenoble, une manifestation réunissant une dizaine de laboratoires (LADYSS, UMR 5319 Passages, UMR 8591 LGP, UMR 8586 Prodig, UMR 5281 ART-Dev, UMR 8504 Géographie-Cités, UMR 6590 ESO) autour de la question : Quelle valorisation pour la production scientifique aujourd'hui ? Cette manifestation pointait clairement les obstacles et les nouveaux régimes d'opportunités liés à d'autres valorisations du récit scientifique que sur le mode de l'article universitaire, <https://www.pacte-grenoble.fr/actualites/au-dela-des-articles-quelle-reconnaissance-de-la-diversite-de-nos-productions-scientifiques>

réclamer ? Dessine-t-il des arts de faire nouveaux ou figure-t-il simplement comme la traduction de ce qui se développe dans des recherches anglophones ? Il y a à mon sens plus qu'un effet de traduction avec le développement de la RC. Tout d'abord parce que le caractère « créatif » recouvre dans les corpus en anglais une multiplicité qui ne souhaite pas s'unir en un seul champ. Si l'on s'en tient par exemple à la liste établie par Louis Claude Paquin et Cynthia Noury dans « Cartographier la diversité des pratiques de RC : un pari ambitieux » (*Ibid.*) on peut noter plus d'une vingtaine de désignations sur le croisement de pratiques entre création et recherche parmi lesquelles :

practice-led research	creative arts enquiry
practice-based research	creative practice research
practice-based research in the arts	arts-based educational research
artistic research	practice as research
studio-based research	performative research
creative practice	creative practitioner's research
creative research	art-informed research
art and design research	practice through research
arts based Research	practice-oriented research in the arts
creative arts practice as research	research through creative practice
creative arts research	research-through-practice
practice as research	artistic research

Tableau 2 : Termes en anglais désignant des pratiques de recherche-création. Source : Paquin et Noury, 2018

Si les termes sont nombreux, c'est notamment parce que les divisions subsistent entre chercheur·es et artistes tantôt de la création un *moyen* de connaissance, tantôt une *fin en soi*. Dans cet éventail des désignations, la création peut être visée comme le produit de la recherche (*performative research*) et les artistes réclament alors l'esthétique comme base de leurs démarches de connaissances. D'autres fois en revanche, la création est une méthode de recherche parmi d'autres (*practice-based research*) et les chercheur·es étudient alors des données produites par une médiation artistique. Les points de départ de ces recherches ou de ces créations ne sont pas toujours les mêmes et les finalités non plus. Par conséquent la place des entités recherche et création varie fortement et crée parfois des scissions dans les collaborations artistes/chercheur·es. L'absence d'un tel vocabulaire en recherche francophone permet plus facilement d'introduire la « recherche-création » comme un ensemble de pratiques alliant recherche et création en faisant abstraction des divisions usitées en anglais.   cet égard la RC comprend des recherches dans lesquelles les pratiques artistiques et créatives font partie intégrante de l'enquête, qu'elles soient amatrices ou professionnelles.

La recherche-création telle qu'elle s'élabore en français tient particulièrement à son trait d'union, puisque c'est la coordination qui lie recherche *et* création qui est fondamentale. Car bien qu'il y ait une part de recherche évidente à la démarche artistique en soi, et une part nécessairement créative à la recherche, la recherche-création ne peut se risquer d'être simplement synonyme d'une réflexivité pour les artistes ou d'un penchant créatif de la part des chercheur·es (Paquin & Noury, 2018). La RC se conçoit plutôt comme une interdiscipline (Collier *et al.*, 2018; Stévance, 2012) ; c'est-à-dire qu'elle prend comme *point de départ* deux disciplines aux histoires et aux épistémologies distinctes, pour un *horizon d'arrivée* qui est commun. Dit autrement, l'interdisciplinaire revendiquée par la RC souhaite conserver les outils et les atouts qui sont spécifiques dans les arts, et particuliers

à la recherche (Stévance, 2012). Il est évident que les arts ne cherchent pas une démarche objective, conduite empiriquement ou reproductible comme peuvent le revendiquer les recherches avec des méthodologies qui donnent leurs conditions de falsifiabilité. Mais la RC considère que c'est d'abord en partant des atouts spécifiques d'une discipline, que le croisement vers un autre art de faire académique sera enrichissant. Artistes et chercheur·es n'ont donc pas les mêmes moyens ni vocabulaire pour s'adresser à leurs champs, mais le croisement de procédures peut faire avancer leurs disciplines respectives (Lévy & Sartoretti, 2018). Les disciplines d'appartenance sont donc envisagées comme des socles de départ, des points moteurs qui peuvent emprunter à d'autres méthodes de production et croiser d'autres modalités pour enrichir leur propre champ. La RC est pour ainsi dire une indisciplinologie de fond, puisqu'elle refuse le cloisonnement des savoirs et qu'elle ne souhaite pas créer une nouvelle discipline en soi (Stévance, 2012).

Ainsi, s'il faut en donner une définition temporaire, la RC naît de l'exigence de pouvoir croiser le pouvoir analytique de la recherche avec la production d'une œuvre :

« Un projet de recherche-création engendre deux types de résultats : d'une part, une réalisation artistique ; d'autre part, une réflexion théorique rigoureuse (et l'on ne parle pas d'une pratique réflexive, mais bien d'un discours scientifique). C'est d'ailleurs tout le défi et la complexité de la recherche-création : elle doit marier, au sein d'un même projet, deux épistémologies distinctes, chacune appelant des méthodes diamétralement opposées sur la manière d'obtenir des résultats, eux-mêmes de natures différentes. En revanche, c'est justement cette singularité qui rend la discipline à la fois unique, novatrice et porteuse sur le plan du développement des connaissances » (Stévance, 2012)

Pour la géographie en particulier, la RC est une manière pour explorer un régime scientifico-esthétique des savoirs. Car ce que les arts permettent d'enregistrer et de produire en termes de savoirs situés et localisés est précieux aux savoirs géographiques (Balkema & Slager, 2004). Toutefois malgré cette opportunité indisciplinaire à laquelle travaillent déjà différents géographes, force est de constater que le champ de la RC n'a pas encore véritablement défini ses contours car l'expression est récente (Suchet, 2016). Et si les débats autour de la définition de la RC sont vifs, c'est parce que les ambiguïtés autour de ce qui ressort de l'art ou recherche « mine la crédibilité » du milieu et qu'une trop large acception de ce qu'est la recherche-création lui est préjudiciable²⁴. Parmi ces débats, l'une des questions est de savoir si ceux et celles qui se réclament de la RC deviennent des « chercheurs créateurs ». Pour ma part, outre qu'il me semble rare d'avoir les deux compétences réunies (formation d'artiste et de chercheuse), je considère qu'un des intérêts de la RC est d'offrir des coopérations entre artistes et chercheur·es. Loin de vouloir me réclamer artiste-chercheuse, la recherche-création que je revendique dans ma thèse est le résultat d'une coopération entre artiste (Pariksha Lamichhane qui se reconnaît comme telle) et enseignante-chercheuse (moi-même qui me reconnaît aussi comme telle). Si les ateliers de théâtre que nous avons menés sont à

²⁴ Malgré ces questions en suspens, il est important de rappeler qu'avant l'apparition du terme de recherche-création, aucune structure ne permettait véritablement à des étudiant·es ou chercheur·es d'être à la fois chercheur·es et artistes, et que celles ou ceux qui avaient des formations de chorégraphes, de théâtre de musique ou autres arts en même temps qu'un poste en recherche ne pouvaient faire valoir leur double affiliation. Désormais, des bourses de thèse ou des chaires s'offrent pour des profils qui permettent aux artistes-chercheur·es de faire de leur art un objet de recherche, ou de leurs recherches des créations artistiques.

la fois des objets de recherche et des créations à part entière, ce sont bien les aller-retours entre ce que nous avons créé à Sirubari et la construction d'une méthode scientifique de terrain conduite par un théâtre déclencheur qui forment l'intérêt de notre démarche. Si Pariksha partage certaines compétences analytiques des chercheuses et si je partage une capacité d'animation de théâtre de l'opprimé, c'est bien en tant qu'artiste que Pariksha a participé à ce terrain, et moi en tant que chercheuse, ce qui forme des postures et des objectifs assez distincts. L'atout de notre recherche-crédation est donc véritablement le résultat de cette rencontre aux points de départ différents. Ainsi, l'hybridation d'une figure « artiste-chercheuse » m'intéresse moins dans l'immédiat (bien qu'elle puisse être heuristique dans certains autres projets de connaissance), que la création d'une méthode de recherche qui construit des analyses et se nourrit de ce que permet substantiellement la création théâtrale.

S'il y a des courants de la géographie qui se réclament féministes, sensibles, créatifs, situés, critiques ou radicaux, peu de propositions concrètes de méthodes de terrain sont faites (Marston & de Leeuw, 2013; Raynor, 2018) et c'est à ce titre qu'une affiliation à la RC me paraît riche. Et l'ouverture interdisciplinaire et institutionnelle est une occasion de s'intéresser aux arts non pas seulement comme objets de recherches, mais comme méthode d'enquête. Toutefois, l'art, la création ou l'esthétique ne sont pas les horizons de mon emploi du théâtre, que je conçois d'abord comme un art politique.

2.2 L'art comme médiation, la critique comme horizon

Si la recherche-crédation et les arts ouvrent des opportunités pour la géographie et les compréhensions de l'espace, ils constituent également un ensemble de défis et de risques dans la production de connaissance et l'éthique de la recherche. J'aimerais notamment en citer deux qui pourraient tendre à occulter les rapports de force qu'elle peut reconduire.

- a) Le premier risque encouru par la recherche-crédation est celui d'un label, qui distinguerait d'un côté des recherches « créatives » et de l'autre des recherches tout court.**

Dire d'une recherche et d'une géographie qu'elle est créative sous-entend que les autres ne le sont pas, et cela risque avec condescendance de délégitimer d'autres méthodes plus classiques qui ne sont pas dénuées de créativité. Parler de géographie créative prend donc le risque de perdre ce que le terme avait gagné avec son décentrement, ce qui est une dégradation du sens que connaissent nombre d'autres termes critiques. Pour éviter cela précisément, des chercheur·es comme Hawkins mais aussi Leeuw ou Amilhat-Szary au travers du Performance Lab de Grenoble, participent activement à l'élaboration d'une géographie créative en réclamant une approche critique de la création. Par exemple, Leeuw note que la casquette d'artiste dans la recherche-crédation est parfois l'occasion d'abus d'autorité, et ne change pas nécessairement le rapport de force qui pouvait exister entre chercheur·es et enquêté·es. L'art n'induit pas nécessairement avec elle un effacement des rapports de force dans les pratiques de connaissance, loin de là. Utiliser la poésie comme une alternative aux récits de vie ou aux narrations traditionnelles de l'enquête n'est pas à l'abri d'un

autre rapport de force comme le signale Leeuw, et la pareille est vrai du théâtre (Raynor, 2018). L'approche créative peut tout à fait rejouer la disposition enquêteur/enquêté·es où les second·es sont mobilisés au titre de « participant·es » au profit d'une œuvre d'art sur laquelle ils n'auront pas de co-autorialité. Ainsi la créativité peut être coupable d'une certaine domination et orchestrer une sélection des espaces ou des populations ainsi que leur publicisation. C'est la raison pour laquelle il n'est pas rare de voir que les pratiques artistiques viennent soutenir à des logiques de ghettoïsation, de gentrification ou de sélection des espaces. Ce que Hawkins qualifie de « *dark side* » de la création désigne la regrettable capacité de certains arts à s'imposer sur des espaces au point d'en changer la structure sociale ou la réputation, sans le moindre souci pour les pratiques locales préexistantes. Ainsi, il faut insister pour dire que les conditions matérielles de la médiation artistique sont primordiales dans l'enjeu d'une géographie créative, notamment pour ne pas confondre une médiation et une médiatisation de ces personnes (Lanne, 2018; Leeuw, 2017; Mekdjian & Moreau, 2020). Dit autrement, le domaine de la création artistique n'est pas exempt d'une domination spatiale et économique, elle y participe même certaines fois activement et c'est la politisation de ces outils qui utilisent la médiation créative qui m'intéresse.

b) L'autre risque encouru par la recherche-crédation notamment c'est d'instaurer une nouvelle normativité des sciences, en faisant de l'art une forme d'injonction ou d'effet de mode.

Le risque n'est pas tellement de voir l'art se diffuser dans les pratiques ou les collaborations de nos recherches, que d'assister à une évaluation et une sélection des types d'arts et de sciences valides. Par exemple une rapide identification des projets labélisés « art-science » en cours en France montre la relative étroitesse des propositions que recouvre ce terme. Dans ces projets déposés, le type d'art engagé est restreint (il s'agit en majorité des arts numériques ou des arts sur des scènes nationales) et le type de science concerné recouvre majoritairement des sciences dures avec souvent des projets subventionnés sur des fonds privés. Indéniablement, il y a une facilité qui est déjà à l'œuvre : celle qui consiste à mobiliser les arts pour vulgariser des connaissances scientifiques qui ont d'abord été élaborées dans des laboratoires ; et de faire de l'art un mot de la novlangue des sciences d'excellence. Sans condamner la pertinence d'une vulgarisation qui cherche à se médiatiser, ces projets dits « art-science » ne relèvent pas de la recherche-crédation à proprement parler. Mais surtout, ils participent silencieusement à ancrer une certaine normativité sur les arts ou les sciences « valides », « valorisables » voir « rentables ». La concentration de moyens financiers notamment sur certains de ces projets artistiques montre le risque d'une inégale valorisation des liens arts-sciences. Le financement des arts rentre à certains égards dans la fabrique de l'université néolibérale qui fonctionne par projet et s'inscrit dans une économie de marché (Hawkins, 2019). Ainsi, loin d'être contestatrice, la tendance des appels d'offre intitulés « art-science » participe aussi à produire une nouvelle fracture entre les sciences, entre les arts et crée des brèches dans un environnement universitaire qui renouvelle les manières de se distinguer. La RC en soi doit donc être vigilante pour ne pas participer à renforcer des inégalités entre des arts professionnels et amateurs, publics ou privés, intermittents ou vedettes, de rue ou d'opéra. Se demander qui a les moyens de faire de la recherche-crédation est une véritable question dans le cadre d'une néo libéralisation de la pensée dans la mesure où l'art et la connaissance sont aussi des données marchandables auprès des territoires (Vergnaud, 2018). Ainsi, il serait dangereux d'idéaliser la création, les arts ou la recherche-crédation pour ne voir que les bénéfices d'une interdisciplinarité facilitant le développement d'un

régime esthétique-scientifique. Participer à faire une place à la géographie aux émotions, aux imaginaires, à la création et la médiation artistique réclame avant tout de faire de la création une méthode critique dans ses conditions matérielles concrètes, en interrogeant fondamentalement ce qu'elle participe à produire et à reproduire. C'est ce pour quoi il est indispensable d'inscrire l'horizon critique dans cette intersection de connaissance afin que la recherche-crédation ne rejoigne pas progressivement des formes de grands récits qui reproduisent des formes de distinction sociale (Hawkins *op.cit.*). Et c'est notamment la raison pour laquelle en sus de la recherche-crédation (qui ne vise pas nécessairement la participation d'une communauté), je me reconnais dans un autre courant de la géographie qui a trait au champ des recherches actions participatives (qui n'ont pas nécessairement la création comme horizon).

2.3 Recherche action participative et recherche-crédation, une double affiliation

Mon présent travail s'élabore au croisement de deux affiliations : celle de la RC et celle de la recherche action participative (RAP). En effet, outre les vigilances politiques, théoriques et méthodologiques que réclame la recherche-crédation, il convient de spécifier que les travaux de RC donnent essentiellement des exemples issus des milieux urbains et occidentaux. Si la recherche-crédation pour l'instant connaît peu de travaux dans des espaces ruraux et dans des pays des Suds, le véritable inconvénient pour mon travail c'est plutôt qu'elle ne se soucie pas toujours de la dimension participative d'une recherche, laquelle dimension est fondamentale dans mon approche du terrain. Car l'inconfort que je suis venu combler avec la méthodologie théâtrale, c'est celui qui se préoccupe de savoir à qui bénéficie la recherche. C'est précisément cette question éthique, politique et méthodologique que pose les recherche-action participatives, pour refuser un monde académique qui reproduit des inégalités en hiérarchisant les savoirs. En effet, dans ce chapitre, j'ai commencé par me demander comment la recherche pouvait prendre en compte les émotions, le sensible ou le corps, mais le véritable fond de ce qui m'anime pour cette recherche en contexte rural népalais, c'est de savoir comment la consultation des émotions peuvent, non pas diversifier les approches des géographes, mais renforcer des capacités d'action réelles localement. Dès lors, comment faire de ces émotions des clefs pour transformer les relations dans le sens d'une plus grande justice sociale et non pas de simples témoignages utiles à l'analyse des chercheur·es ? Prendre la question sous cet angle, c'est assumer comme le font les épistémologies féministes et postcoloniales mais aussi les méthodes participatives et les épistémologies radicales, que les sciences humaines et sociales doivent participer à la lutte contre les oppressions. Ainsi les recherches participatives prennent à bras le corps les champs de tension que créent la production de connaissance, ce qu'elle permet de rendre visible ou ce qu'elle invisibilise. Ce que l'on nomme les recherches actions participatives (RAP) recouvre un faisceau de postures épistémiques et de pratiques méthodologiques depuis les années 1970 parmi lesquelles figurent la recherche action (*Participatory Action Research* : PAR), les courants « placed-based » ou les recherches actions participatives (*Community-based Participatory Research* : CBPAR)²⁵.

²⁵ Un nombre grandissant de dénominations et d'acronymes se développe autour de ces recherches basées sur la participation et l'horizontalité dans la démarche de production de connaissance. Chaque pays a la sienne, et rien qu'en

En effet, la récurrence du terme de *participation* ou son corolaire *participer* est un principe fort des recherches en géographie, tant au point de vue épistémologique que méthodologique. Participer, c'est aussi le terme et l'axe par lequel le milieu du développement à l'international s'est renouvelé depuis les années 1990, afin de mettre en œuvre un développement *bottom-up*. La remise en cause d'une objectivité de/de la chercheuse est allée de pair avec la promotion d'une participation des enquêté·es dans un terrain d'étude et les diverses méthodes engageant des sujets actifs dans la production de connaissance est désormais monnaie courante, d'où la multiplication des méthodes expérimentales. En anthropologie et en sociologie qui sont des disciplines voisines de la géographie et qui partagent avec elle l'existence d'un « terrain » d'étude, la participation du sujet cherchant tout comme celle des enquêté·es est vantée depuis les années 1980. Ainsi la participation est-elle perçue comme une manière de détourner les biais interprétatifs et ethnocentrés des chercheur·es (Olivier de Sardan, 1995). Mais au-delà des techniques de recherche comme l'observation participante par exemple, le pari des RAP se base sur l'idée qu'une recherche peut renforcer des pouvoirs d'agir (des *empowerment*) dans les interactions de l'enquête et pour tous les membres prenant part à cette recherche (Freire & Régnier, 2013; Kindon *et al.*, 2008; Chambers, 1997).

“Today, Action Research, Participatory Action Research and Action Learning are the most common terms used to describe research that involves: ‘a participatory, democratic process concerned with developing practical knowing in the pursuit of worthwhile human purposes, grounded in a participatory worldview... [and bringing] together action and reflexion, theory and practice, in participation with others in the pursuit of practical issues of concern on people, and more generally the flourishing of individuals persons and communities’ (Reason and Bradbury 2006)” (Kindon *et al.*, 2008)

Si les recherches actions participatives ne sont pas un paradigme unitaire, c'est justement parce qu'elles s'élaborent en contexte et dans le refus des cadres de la pensée occidentale. La plupart du temps, ces recherches actions sont nées dans un contexte politique de lutte, où les chercheur·es locales et communautés diverses ont exprimé la nécessité d'une pluralité des manières de produire de la connaissance. Pour Linda Tuhiwai Smith par exemple qui parle d'un point de vue maori, la « recherche » est l'un des plus « gros mots » de la langue autochtone puisqu'il désigne la colonisation d'une pensée et la privation d'un sens par une connaissance hégémonique (Smith 2002 :1)²⁶. Avec une recherche participative, Smith appelle à une recherche décolonisée qui puisse créer un « espace significatif de lutte » entre les « intérêts et manières de connaître » des communautés indigènes colonisées et de la recherche occidentale (*op.cit.* :2). Ainsi cette recherche réclame de passer par des méthodes participatives et engageantes auprès des communautés pour déjouer les violences contenues dans l'activité même de la recherche et trouver un langage commun.

français on peut reconnaître la recherche action participative (RAP), les recherches interventions RI, les recherches-actions participatives, les recherches-actions coopératives (RAC), les sciences citoyennes, les recherches communautaires, les recherches partenariales et collaboratives (Zotian ; Gonzales)

²⁶ Dans le texte : « The word itself, 'research', is probably one of the dirtiest words in the indigenous world's vocabulary”. Je garde volontairement la traduction de mot sale plutôt que de gros mot, puisque ce terme fait référence aussi à ce que Christine Delphy nomme les sales sujets.

Les recherches actions participatives composent donc *avec* et *à partir* des rapports de force présents et rejoignent aussi des pratiques d'éducation populaire pour contrer des systèmes d'oppression. Très développées en Amérique du Sud en contexte dictatorial, les recherches actions ont été influencées au Brésil notamment par Paulo Freire et sa pédagogie des opprimés *Pedagogia do Oprimido* (Freire & Régnier, 2013; Pereira, 2018). Dans les méthodes de Freire, tout le monde est un·e apprenant·e, il n'y a pas une configuration binaire qui distingue enseignant·e/apprenant·es : personne n'éduque personne, mais chacun·e s'éduque au travers du monde (voir chapitre 7). Ainsi la « pédagogie des opprimés » développe un ensemble d'outils dans lesquels celles et ceux qui arrivent en figure d'apprenant conscientisent leurs propres sources d'oppressions et leurs propres ressources pour la transformer (hooks, 2013)²⁷. Ces bases sont aussi partagées par Mohandas Karamchand Gandhi en Inde et si les PAR ont d'abord été développées en Amérique latine dans un contexte de réforme agraire et de lutte contre des dictatures, elles continuent de connecter des logiques de recherche et des engagements démocratiques entre les Suds notamment. Si bien que les recherches actions participatives :

« can be seen as emerging through historical and ongoing struggles: the struggle of the oppressed to break free of their oppressors, the struggle of the colonized to escape structures and the narrow expectations established by those who colonized them, and the struggle of those made invisible or subordinated by more powerful elements in their society to take control of their life trajectories and social and economic destinies » (Glassman & Erdem, 2014)

Les recherches action participatives n'ont donc pas un principe méthodologique similaire (puisque toujours en contexte), mais elles ont pour point commun d'être issues de mouvements sociaux, de luttes, de réformes, de revendications anticoloniales et du besoin de nouvelles méthodes de recherche pour renforcer un processus démocratique.

Ces recherches, méthodes et postures formulent donc l'urgence d'une pluralité des voix et des moyens d'actions, et ce mot d'ordre commun est aussi relayé par Giyatri Spivak pour qui la recherche prend le risque de parler à la place des autres. Dans un texte célèbre « Can the subaltern speak » Spivak atteste que le souci des chercheur·es ne doit pas tellement être de savoir si les subalternes ont vraiment une voix ou non, mais de questionner la capacité de nos recherches à les écouter (Spivak [1988] 2009). A-t-on la grille ontologique nécessaire pour entendre la voix des autres ? Quels dispositifs peut-on mettre en place pour entendre ces voix et leur permettre d'être en possession de leur énonciation ? C'est en éclairant les privilèges épistémiques détenus par certain·es chercheur·es (occidentales en l'occurrence) que sont nés les recherches actions participatives, de sorte à produire des postures de savoir *avec* l'autre, et non *sur* l'autre. De la sorte, si la participation est choisie comme processus de recherche, c'est en tant que praxis : un travail de l'action et de réflexion de l'action.

« The goal of PAR is not to change individual or even collective action trajectories but to give the oppressed members of a community or social group the capabilities of critiquing their own praxis of the immediate. Praxis opens doors for the oppressed masses to criticize, problematize, and claim their condition, which will eventually enable them to overcome it » (Glassman & Erdem, 2014)

²⁷Ces recherches sont promues aujourd'hui par l'Institut bell hooks-paulo freire, <https://emancipaeda.hypotheses.org/>

Quels que soient leurs ancrages *in situ*, les PAR ont en commun de reconnaître d'inégales distribution des rôles dans la société, et de vouloir transformer ces structures aliénantes dans une logique de compréhension et d'action qui soient ascendantes (*bottom-up*). Contrairement aux logiques dominantes du « développement » jusque dans les années 1990 qui fonctionnaient avec des grands programmes et des applications locales de type descendantes (*top-down*), les recherches actions participatives et surtout les CBPAR ont mis en place des actions et des résolutions qui partent des communautés locales.

La praxis des recherches actions participatives s'engage à comprendre et à former des puissances d'agir qui puissent œuvrer dans le champ de la justice, de la reconnaissance ou de la redistribution des biens. Mais à aucun moment elle ne se confond avec un programme d'action planifié : elles ne veulent pas le développement qui serait choisi « à la place » d'un groupe discriminé. Pour ce faire, il est primordial d'avoir le même horizon critique envers les « injonctions » à la participation qu'envers la normativité des arts, car la recherche participative peut participer à produire l'inverse d'une émancipation collective. C'est la raison pour laquelle le théâtre comme proposition de méthode géographique en milieu rural et en coopération avec une comédienne népalaise se définit comme une praxis. C'est-à-dire que la recherche que je propose ici est fondée sur une pratique et une réflexion de l'action. Elle évalue au travers du théâtre la mise en place d'un espace commun de parole, les conséquences des productions de transformation mutuelles pour les intégrer aux futures actions. Avec le théâtre, c'est un partage du privilège réflexif des chercheur·es étendu à tout un groupe que je souhaite mettre en place et évaluer. Ainsi, promouvoir une praxis ou revaloriser au sens premier et non métaphorique « l'activité » de recherche demande de concevoir l'enquête comme une « situation » qui met en coprésence différents individus ou différents groupes, plutôt qu'une configuration où des « chercheur·es » viennent chercher des données chez les « enquêté·es ». Or puisque la recherche de terrain envisagée comme une « situation » implique toujours une rencontre dans laquelle se créent des rôles, une recherche participative basée sur le théâtre peut hypothétiquement permettre de déplier, contester et réinventer ces rôles qui sont autant d'objet d'assignations et d'oppressions.

C'est cette praxis d'un art déclencheur qui mobilise l'usage et la transformation des rôles que je me propose d'évaluer dans une recherche qui se situe à la confluence de la recherche-crédation et des recherches actions participatives. Et pour ce faire, il me faut d'abord faire un point sur ce que l'on désigne par le « théâtre », et faire l'état de ses liens à la géographie.

3. Théâtre et arts performatifs : de quelle théâtralité parler ?

3.1 Théâtre et géographie : paradoxes en série

Penser ensemble géographie et théâtre est pour le moins nouveau, voir inexploré à ce jour dans la géographie. Si quelques géographes commencent à s'intéresser à cette relation (Calbérac, 2018; Desbois *et al.*, 2016; Raynor, 2018), le théâtre en géographie constitue une zone d'ombre, et ce constat est paradoxal à plusieurs titres car :

a) Les concepts théâtraux et scéniques irriguent la discipline géographique

Lorsque l'on constate le vocabulaire de la géographie, on s'aperçoit facilement qu'il est imprégné de termes théâtraux, et qu'il partage avec les arts de la scène bon nombre de mots. Acteurs ; théâtre de ; performance ; masque ; scène ; rôles ; jeu ou décors sont autant de mots usuels en géographie, auxquels peuvent s'en ajouter d'autres moins fréquents comme coulisse ou plateau²⁸. Archétype de cet emploi, la discipline géographique s'accorde même à se définir comme une « science des acteurs » (Lévy & Lussault, 2013). Dans les mots de la géographie, il y a donc beaucoup d'emprunts, de ressemblances ou d'usages partagés avec le champ théâtral. Pourtant, ces termes sont utilisés par les géographes dans une relative ignorance de leur sens originel. Pour reprendre une distinction de Paul Ricoeur (1975), on peut même dire que le vocabulaire théâtral en géographie prend le statut de « métaphores mortes », au sens où elles n'interrogent plus d'où elles viennent. Dès lors, nous gagnerions à raviver ces termes, à faire des concepts scéniques de la géographie des métaphores vives. Par exemple, si un acteur est quelqu'un qui joue une scène, qu'est-ce alors qu'un acteur territorial ? A-t-il des spectateurs ? En quoi la géographie est-elle au sens premier une science des « acteurs » ? Que veut-on dire lorsqu'on affirme que certains concepts « jouent un rôle » ? Alors que l'espace et le lieu sont eux-mêmes utilisés comme des métaphores dans d'autres disciplines (Calbérac 2018), la théâtralité est une métaphore très présente en géographie qui ne fait pas l'objet de réflexions. Le paradoxe est donc contenu dans le constat d'une cécité envers le champ théâtral qui inonde pourtant les mots de la géographie.

b) La discipline géographique a multiplié ses objets d'étude en art mais le théâtre reste le parent pauvre de ce renouvellement.

La géographie a connu depuis une quarantaine d'années un véritable « tournant culturel » (Claval, 2015; Collignon & Staszak, 2004) en multipliant ses objets d'étude, ses champs et ses méthodes. À ce titre, des enquêtes sur la littérature ont fleuri, en s'attachant par exemple au registre du roman, de la poésie (Lanne, 2018), de la bande-dessinée (Tratnjek, 2014), ou sur d'autres arts visuels comme

²⁸ Je me fie ici à une observation générale au fil de mes lectures. Sans avoir cherché à créer des statistiques sur ce vocabulaire, n'importe quel écrit contemporain de la géographie utilise fortement les termes venus du champ théâtral. Pour preuve, il suffit au hasard de consulter le premier article venu (par exemple sur cybergéo, paru ce jour le 17 janvier 2020, <https://journals.openedition.org/cybergeo/33792>) pour trouver : « scène » (2 occurrences) ; « théâtre de » (1 occurrence) ; « acteur » (6 occurrences) ; « jeu » (3 occurrences) ; « rôle » (1 occurrence).

la peinture (Staszak, 2003), le graffiti (Lehec, 2016), le cinéma (Musset, 2005), le documentaire, ou plus récemment la danse. Tous ces champs constituent désormais des « objets » de la géographie dans lesquels les représentations de l'espace, les formes de production spatiales et les caractères géographiques de ces arts sont mis en avant. Le paradoxe, c'est que dans cette multiplication d'objets, le théâtre reste à l'écart des croisements entre géographie et art ou géographie et littérature en général. Le théâtre est donc un « registre » à l'heure actuelle sous-estimé des géographes, et les seuls travaux que l'on peut répertorier dans le domaine se sont davantage intéressés à la place des théâtres en tant qu'espaces culturels ou en tant qu'événements dans la pratique urbaine (Germes 2006 ; Gresillon 2008).

c) Le théâtre est absent de la géographie alors que c'est *le lieu d'où l'on voit*

Le troisième paradoxe est en soi une explication partielle du second. Car le théâtre est moins à considérer comme un registre littéraire et textuel que comme une pratique vivante de la scène. D'ailleurs l'affiliation du théâtre à un registre littéraire est en fait assez tardive dans l'histoire et témoigne d'une limite ethnocentrée (Gauthard, 2019; Pradier, 2010). Mais ce qu'il y a de plus paradoxal dans l'absence de recherche entre théâtre et géographie, c'est que le théâtre dans sa définition intrinsèque désigne un lieu. *Teatrum* en latin : c'est « l'endroit d'où l'on voit » (Degaine, 1992). Dès lors avec une telle signification on est en mesure de se demander qu'est-ce que l'on voit au théâtre ? Qu'est-ce que l'on voit depuis ce lieu et que l'on ne verrait pas autrement ? Mais également qui voit, qui a le droit de voir, de jouer, d'être spectateur ou spectatrice ? Et par conséquent, si le théâtre rend certaines choses visibles, ne partage-t-il pas l'ambition des sciences humaines qui vise à développer des outils pour voir le monde ? Il est manifeste que le plateau de théâtre donne à voir des phénomènes de manière privilégiée avec une intelligibilité et des moyens qui prennent l'espace comme vecteur d'une monstration (Arrigoni, 2017). Ainsi, l'étymologie même du terme de théâtre et ses moyens de monstration posent une série de questions à la géographie, que la discipline a tout intérêt à saisir.

3.2 Une vision euro-péo-centrée du théâtre

Derrière cette série de paradoxes apparaissent en filigrane les différents statuts qu'empruntent le théâtre et montrent l'impossibilité de sa définition stricte. Tantôt métaphore, tantôt discipline, tantôt art de la scène, tantôt registre, tantôt lieu institué, le théâtre contient en lui-même cette ambivalence qui le désigne à la fois comme **un lieu** et comme **une pratique**. Ainsi on peut aussi bien *aller au théâtre* que *faire du théâtre*, mais ces deux occurrences impliquent les êtres de manière radicalement différente. Par ailleurs à une autre échelle, lorsque l'on entre dans le champ des études théâtrales, les typologies de théâtres offrent des catégories très diverses aux classifications souvent antagonistes : théâtre professionnel ou amateur ; théâtre politique ou théâtre de divertissement ; théâtre de plateau ou théâtre de rue (également appelé théâtre de tréteaux). Autant de distinctions qui rappellent que l'histoire du théâtre est composée de fractures, de paradigmes et de courants variés : théâtre nouveau, théâtre de boulevard etc. (Degaine, 1992). D'où la question suivante : sur quoi peut-on s'entendre en faisant référence au « théâtre » et par extension, de quel théâtre s'agit-il dans ma recherche doctorale ?

Spontanément les premiers éléments qui nous viennent à l'esprit en pensant au théâtre sont liés à une scène surélevée composée d'un public assis sur des fauteuils, dans une ambiance feutrée. Nous avons la référence aux trois coups sur scène qui matérialisent le départ du spectacle et des applaudissements qui le clôturent, avec entre temps des comédiens ou des comédiennes professionnelles qui déclament des drames ou des comédies. Notre référence est tantôt celle du théâtre grec, tantôt celle contemporaine du festival d'Avignon. Mais cette vision du théâtre ne reconnaît qu'une petite portion des arts de la scène (Pradier, 2010). Une vision qui est nécessairement ethnocentrée et située dans le temps. Or, sans que le théâtre soit uniquement synonyme de scène nationale dans nos représentations collectives, il y a des chances pour que les premières occurrences et représentations associées à cette discipline ne soient pas celles des pratiques multiséculaires du théâtre balinaï (danse Topeng) ni celle des masques dogons de Bandiagara, ni même celle du théâtre de rue où le public est invité sur une scène improvisée qui n'est autre qu'un trottoir (au festival international de théâtre de rue d'Aurillac par exemple). Nous avons une vision eurocentrée et restreinte du théâtre que nous associons à une institution et à un ensemble de pratiques aux canons rigoureux, distinct du conte, de la danse ou autres arts. Pourtant au Népal, *natak* et *natya* qui peuvent se traduire respectivement comme « dramaturgie » et « théâtre » ont tous les deux comme racine étymologique *nrtya* : la danse (Mottin, 2018 :7). Le terme même de *natak* (celui que nous avons utilisé avec Pariksha dans le terrain de Sirubari) suppose une non-distinction entre le régime parlé et dansé dans la mise en scène (*Ibid.*). Contrairement au théâtre classique occidental principalement fondé sur l'art de la parole et de la déclamation, le théâtre au Népal est ancré dans une tradition commune à différents pays d'Asie, où le mouvement et l'action des comédien·es sont porteurs de sens. L'exemple du mot *natak* au Népal et l'ensemble de la diversité des arts de la scène dans les différentes nations montrent bien l'importance d'élargir nos représentations de ce qu'est le théâtre, et de le prendre comme un synonyme de l'action des corps en scène sans le distinguer strictement de la danse, du chant ou d'une improvisation mixte qui sont dans les référentiels occidentaux. Ainsi le théâtre est un art en même temps qu'un fait social et politique qui engage les corps dans une gestion de l'espace pensé en vue d'une monstration.

Aller au-delà des critères qu'une histoire occidentale a créé autour de la monodiscipline du « théâtre » est une réclamation portée par le courant de l'ethnoscénologie (Gauthard, 2019; Pradier, 2010, 2017). Née en 1995 à Paris et portée par des chercheur·es aux disciplines diverses, l'ethnoscénologie est une école de pensée (théories et pratiques) qui naît suite à l'impossibilité de nommer « théâtre » ou « danse » la diversité des formes de performances depuis des référentiels occidentaux. L'ethnoscénologie qui souhaite une analyse scénologique comparée entend développer les outils nécessaires à l'étude de différents rites, rituels, arts de la scène mais aussi comportements sociaux (Gauthard, 2019; Pradier, 2017). Le développement d'une méthodologie appliquée de terrain par Nathalie Gauthard notamment renforce l'intelligibilité des formes d'arts vivants au croisement des arts, de sciences humaines et du politique. Par le renouvellement intellectuel qu'elle met en œuvre la Société Française d'Ethnoscénologie (SOFETH²⁹) élargit ainsi le champ des études théâtrales et considère qu'il y a de l'en-commun entre les différents arts de la scène. Croisant des études situées et des études comparatives multi-situées, l'ethnoscénologie encourage le décloisonnement des pratiques de la scène, allant jusqu'à faire des croisements entre les performances artistiques et les performances quotidiennes – celles du genre par exemple

²⁹ <http://www.sofeth.com>

(Gauthard, 2020). Dès lors ce n'est pas le théâtre qui constitue un objet d'étude en soi pour l'ethnoscénologie, mais la théâtralité dans ses formes spatiales, cognitives et sociales. Ce sur quoi l'ethnoscénologie porte son attention c'est sur la manière dont les humains parlent avec leurs corps (Gauthard, 2009). Dès lors, cette approche m'intéresse car elle me permet de désigner comme *théâtre et performance* les pratiques de création que nous avons mises en place avec Pariksha et qui ne ressemblent pas aux critères occidentaux d'une institution théâtrale. Ainsi l'ethnoscénologie défie l'ethnocentrisme des études théâtrales au profit d'approches postcoloniales et inclusives mais permet aussi et surtout de reconnaître qu'il existe des formes de théâtralité dans « tout comportement humain spectaculaire organisé » (Pradier, 2010) ; c'est-à-dire en dehors d'une scène identifiée pour le temps du spectacle.

Or dans mon cas, croiser un art de la scène avec une analyse des pratiques des rôles sociaux quotidiens à Sirubari – celle des rôles de genre et de caste notamment – est essentiel (voir fin du chapitre 2). Car la pratique du théâtre déclencheur naît d'une représentation, d'une analyse et d'un contournement des performances du quotidien. À ce titre je ne revendique pas ma recherche comme une méthode d'ethnoscénologie à proprement parler dans la mesure où la pratique scénique que je considère est une pratique amatrice construite *in situ* pour le bien de l'enquête et non un « art local » ancien et formalisé en un jeu spécifique. En effet mon étude n'ambitionne pas la constitution d'un répertoire ethnographique ou anthropologique des formes d'art existant au Népal bien que les ateliers menés par Pariksha Lamichhane soient en eux-mêmes un matériau d'analyse de pratiques contemporaines du théâtre. Mon étude s'attache avant tout à voir comment les théâtralités quotidiennes peuvent faire l'objet de mises en scène artistiques et politiques dans le cadre d'un terrain de géographie. Partant du principe que le théâtre comme art de la scène et la théâtralité du quotidien ont à se dire, la pratique de théâtre déclencheur créée à Sirubari est une tentative pour étudier la formation soudaine d'une « mise en scène » de l'ordinaire.

3.3 Théâtre de plateau et théâtralités quotidiennes : comprendre l'espace comme une scène

JACQUES. All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms;
Then the whining school-boy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation »
(Shakespeare 1623 *Act II Scene VII Line 138*)

Comme le dit la célèbre phrase de Shakespeare, « le monde entier est une scène de théâtre ». À la manière un peu onirique du dialogue entre Jacques et Duke dans la pièce, il serait aisé de prendre cette expression dans son régime métaphorique. Mais depuis les années 1970 nombre d'études en sociologie et en anthropologie se sont attachées à décrire les formes matérielles et très concrètes de théâtralité dans nos échanges sociaux. Pour Erving Goffman les rites sociaux d'interactions reposent sur des « mises en scène du quotidien » (1996). Et ces mises en scène à la fois individuelles et collectives font de nous des performeurs qui ignorent en partie les rôles qu'ils ou elles jouent. Dire que le monde est une scène ou un théâtre ce n'est donc pas seulement user de métaphores, c'est s'appliquer à lire la société, les interactions, les corps et les institutions comme prenant part d'un jeu de démonstration aux logiques scéniques (Andrieu, 2006; Chestier, 2007; Goffman, 1996a, 2002; Julien *et al.*, 2006). Goffman défend la thèse selon laquelle nos logiques de sociabilités reposent sur des jeux aux codes distingués et c'est pourquoi il établit un « rapport dialectique entre la performance sociale et la performance théâtrale » (De Toro, 2011). Conséquence de cette dialectique : la sociabilisation n'est jamais que l'exercice répété de l'apprentissage de jeux, semblable au mimétisme qu'exploite un·e comédien·ne avant son entrée en scène. En disant cela, Goffman ne prétend pas que nous sommes toujours assigné·es à un rôle en particulier, ni même qu'il y aurait un ou une metteuse en scène au-dessus de nous. Au contraire, il constate comme le personnage de Jacques dans Shakespeare, que chacun·e est doté de différents rôles plus ou moins interchangeables. Les rôles sont multiples certes, mais derrière cette agentivité individuelle, Goffman étudie les principes qui poussent chacun·e à adopter des comportements de mise en scène inconsciente et note que la reconnaissance sociale dont nous avons besoin pour exister socialement nécessite une médiation théâtrale contraignante. Les rôles ne sont pas choisis, ils sont régis par des « arrangements », des « rites de complémentarités » et la conséquence de leur jeu a des répercussions aux conséquences inégales (Goffman 1996a; 1996b; Goffman 1998; 2002). Pour ainsi dire, nos identités et nos confirmations dans un groupe dépendent de nos jeux de scène, que ce

soit pour obtenir une reconnaissance sociale, affective ou de droit (Fraser, 2010; Honneth, 2004). Goffman ne dit pas que le performeur du quotidien a une qualité esthétique ou que ses propositions ressemblent à quelque chose d'artistique, en revanche il établit que la théâtralité de nos occupations et de nos présences au monde fonctionne sur un mode similaire dans les faits. Et si cette microsociologie goffmanienne intéresse les géographes, c'est parce qu'elle ouvre une compréhension sur la manière dont chaque espace, chaque corps et chaque déplacement assurent cette reconnaissance. La scène artistique est une organisation scrupuleuse et intentionnelle de l'espace (McAuley, 2012a), et la théâtralité quotidienne partage des fonctionnements avec la théâtralité de plateau. Or pour construire sa sociologie, ce n'est pas le « pourquoi » de ces arrangements auquel s'attache Goffman, mais le « comment » de cette mise en scène. Comment apparaissent les hommes ou les femmes en société ? Dans quels lieux, avec quelle mise en spectacle des corps, quels costumes, quelle mesure spectaculaire dans l'interaction ? Comment s'organise une pratique sociale comme celle de la « cour » ou de la « galanterie » ? Quels sont les signaux, les répertoires corporels, les esquives et les jeux qui permettent à chacun·e de tenir son rôle ou de voir clair dans celui de l'autre ? Pour reprendre l'idée d'Henri Lefèbvre (2000) pour qui nous produisons l'espace, nous pourrions dire dans l'optique d'une lecture performative, que nous produisons de l'espace d'une manière spectaculaire : non pas dans un sens grandiloquent ou extraordinaire mais justement de manière très ordinaire, qui se donne à voir. Tout comme un dramaturge arrange l'espace scénique pour montrer au spectateur un certain sens, les acteurs et actrices sociales dans leurs quotidiens utilisent l'espace pour y chercher leur place, leurs rôles adéquats et leurs validités. D'où l'intérêt de penser que les « acteurs » qu'étudient les géographes aient véritablement quelque chose des acteurs et actrice de théâtre.

Or ce qui m'intéresse dans cette conception, c'est que les rôles dans la société sont inégalement distribués, qu'ils impliquent les corps et les accès à l'espace de manière différente. Chacun·e arrive dans un monde où ces rôles sont institués et apprend sa sociabilité par la reproduction du rôle que le groupe attend de lui ou d'elle. C'est notamment très clair au Népal où les logiques de caste transmettent de manière spirituelle et concrète la nécessité de conférer à chacun·e une place à respecter (voir chapitre 1). Dans les castes indo-népalaises notamment que Dumont définit comme une société « d'*homo hiérarchicus* », une personne qui arrive au monde a une place hiérarchiquement située par rapport aux autres castes (Dumont, 1992). Sa place reste la même tout au long de sa vie et implique, en fonction de la « pureté » de la caste un ensemble de règles, de jeux, de répertoires de gestes et d'obligations. Le *dharma* qui constitue ce registre de loi entre les individus indique un grand nombre de codes tous plus ou moins spectaculaires et à démontrer au travers de l'espace. Toute la vie doit s'exercer à appliquer le *dharma* associé à notre place d'homme ou de femme, de haute ou de basse caste, de premier ou de dernier enfant d'une famille ou d'autres aspects qui situent les individus. Le *karma*, par suite, est la croyance en un jugement qui évalue le bon ou mauvais respect qu'un individu a fait de son *dharma* tout au long de l'existence. Un bon *karma* permettra une réincarnation dans un autre rôle ou dans une autre forme, ou permettra même de ne pas se réincarner pour rejoindre la sphère céleste et la fin des cycles de vie sur terre. Prendre le monde comme une scène de théâtre et attester des logiques de mise en spectacle du monde ordonné dans une société d'*homo hiérarchicus* comme le Népal donne donc des outils pour comparer des codes artistiques de théâtralité et ceux qu'une société met à l'œuvre à différentes échelles. Car si les formes attendues de théâtralité varient d'une société à l'autre, d'un milieu à un autre (urbain et rural), d'une époque à l'autre, il reste que la démonstration de nos appartenances identitaires se passe à beaucoup

d'égards comme un jeu d'acteur ou d'actrice au sens littéral. Ce phénomène de théâtralité quotidienne est d'ailleurs sans surprise l'un des piliers centraux des études de genre, qui démontrent que le travail de sociabilisation du genre tient à une reproduction de rôles institués collectivement et arbitrairement. Rien ne fonde biologiquement la pertinence d'associer la couleur rose au féminin, et pourtant pour beaucoup de petites filles y compris au Népal, acquérir son genre féminin passe par l'exercice de s'associer au rose, de le porter voire de l'incorporer. Devenir femme pour faire référence à Simone de Beauvoir, ce n'est pas laisser s'exprimer une volonté intérieure et des préférences de goûts, c'est apprendre à jouer le rôle que l'on attend de nous, et il en va de même pour les hommes ou de toute autre identité en incluant ses logiques intersectionnelles. Chaque identité sociale quelle qu'elle soit, se fonde sur un travail mimétique de reproduction des faits et gestes. Et cet apprentissage répété finit par se faire passer pour une tendance « naturelle ». Or la naturalisation du genre dissimule son caractère performatif, et c'est sur cette performativité qu'insistent les études de genre et les théories queer. Si le genre est facile à « troubler » pour reprendre le terme de Judith Butler, c'est justement parce qu'il n'est jamais qu'une mise en spectacle (Butler, 2012; Gauthard, 2020). Il suffit de changer un élément au costume – un homme qui porte une jupe de nos jours par exemple – pour déranger la distribution des rôles sur notre grande scène collective de société. Cet exemple est évidemment valable pour tout milieu socio-professionnel – une professeure d'université qui viendrait en claquettes de plage ne serait plus dans le bon rôle non plus. Ainsi le respect des codes de la scène ou de leur subversion se décline à l'infini de nos habitus sociaux : habits, postures, répertoires de gestes, niveaux de langage, lieux fréquentés, répertoires de sons et de couleurs.

Dans la lignée de Goffman et des études de genre, ce sont donc les études de la performance (les *Performance Studies*) qui ont donné des outils pour comparer les logiques quotidiennes de mises en scène et celles des artistes qui jouent un rôle. Les *Performances Studies* constituent une référence épistémologique importante de ma recherche dans la mesure où elles naissent du croisement entre les sciences sociales et des pratiques artistiques. Sans avoir l'ambition de résumer un si vaste courant, présenter la genèse des *Performances Studies* et éclaircir le sens d'une performance me permettra de montrer ce qu'apporte le champ à la géographie et à la société népalaise en particulier, tant du point de vue artistique que du point de vue des logiques spatiales d'organisation du quotidien.

3.4 Une poétique de la forme et de l'action : l'apport des Performances Studies pour la géographie

Performance : voilà un mot qui peut faire frémir dans le milieu de la pensée critique, en français tout particulièrement. Dévoilé par une économie néolibérale qui met au centre de son système la rentabilité et le profit, la performance est en effet devenue synonyme d'une injonction à produire de manière efficace en mettant des éléments en compétition. De fait, la performance se traduit très mal en français ou en espagnol, alors que le terme a été à la source d'un important tournant conceptuel interdisciplinaire aux États-Unis. En français, *faire une performance* est tantôt associé à une qualification distinctive associée à une puissance (tout domaine confondu mais essentiellement dans le sport et le management) ; tantôt strictement associé à un type d'intervention artistique.

Pourtant, la performance évoque tout autre chose dans le domaine des *performances studies* c'est cette heuristique peu traduite en français et en géographie que j'aimerais évoquer ici.

a) Qu'est-ce qu'une « performance » en sciences humaines et sociales ?

De la philosophie aux neurosciences en passant par diverses pratiques artistiques, la performance s'est imposée comme une reconnaissance de l'action, marquant par là un tournant qui fait suite au tournant linguistique et culturel (*linguistic turn ; cultural turn*). Le terme de performance comme je viens de l'évoquer a donc été utilisé par différents courants féministes, postcoloniaux ou post-structuralistes. Mais l'un des premiers à définir le terme de performance est Goffman qui l'entend comme une activité dirigée par un·e participant·e ; à une occasion donnée dans le but d'influencer un autre participant·e (Goffman, 1996a). Dans cette définition, la performance est une action calculée, qui vise des effets sur d'autres individus. La performance entendue comme une activité à un moment donné en vue d'une influence insiste donc sur les effets d'une interaction : ce qui se produit entre l'action et sa réception. Cette reconnaissance de *l'action* comme fondement de l'être a été très développée dans les années 1960 puis 1970, en linguistique et en philosophie notamment, où s'opère un renversement de la pensée cartésienne où l'esprit domine le corps. Pour les partisan·es des théories de la performance, ce n'est pas parce que l'on *pense* que l'on est, mais parce que l'on *fait* que l'on est : c'est l'action qui fournit le sens. Ainsi, dire que les individus performant leurs rôles du quotidien insiste moins sur les répertoires fixés ou la structure des arrangements sociaux, que sur la capacité de chacun·e à se réapproprier des codes et à les réactualiser au fil de constantes interactions. Le performeur est à la fois un individu qui reproduit des schémas d'action et de postures corporelles, et un inventeur permanent de ces actions toujours déjà uniques.

Dans un second temps, la performance a été un outil conceptuel qui a inspiré les anthropologues et les ethnologues pour qui les rituels ne sont effectifs qu'au moment où ils sont performés, c'est-à-dire joués, observés et accrédités. Les rituels sont performatifs : c'est l'action et leur mise en spectacle qui leur donne leur efficacité sociale. Ainsi pour reprendre la proposition de Taylor « la performance constitue un répertoire de savoirs incarnés, un apprentissage passant dans et à travers le corps, ainsi qu'un moyen de création, de conservation et de transmission du savoir » (Taylor, 2003). En évoluant, la performance est ensuite devenue très inclusive en constituant finalement un « large spectre d'activités recouvrant les rituels et les jeux (dans toute leur variété déroutante et difficile à définir), les divertissements populaires, les célébrations, les activités liées à la vie quotidienne, au monde des affaires, à la médecine, et les genres esthétiques du théâtre, de la danse et de la musique » (Schechner et Pecorari 2013 : 133). Le tournant performatif s'attache à analyser ce que les gens font et pas ce qu'ils ou elles sont, en passant ainsi d'une logique ontologique et essentialisante à une étude empirique de l'action ; et c'est en cela qu'elle m'intéresse. Toutefois comme on le voit avec cette définition de Schechner, la performance est devenue dans les sciences humaines et sociales une notion trop inclusive qui fait de toute action une performance. C'est ce pour quoi il est fondamental une fois de plus de revenir à l'étymologie même du terme de performance. Car comme le note Jean-Marie Pradier, la performance est un terme voyageur, et avant d'être synonyme de sport de haut niveau ou de prouesses diverses, il signifiait en vieux français *pour former* ou en latin *parformar* (Pradier, 2017). La performance, originellement, désigne ce qui accomplit, ce qui exécute, ce qui fait. Performer, c'est donc choisir les conditions de *mise en forme*. Dès lors performer dans une recherche, dans son quotidien ou à une fin artistique revient à

faire advenir, faire exister, donner une forme à un phénomène, une idée ou un sentiment. Or il est clair qu'une intériorité (celle que vise l'enquête par exemple) dépend de la forme qu'elle prend et de l'interaction qu'elle va mettre en place. Ce que les SHS appellent « un fait » ou « une donnée » résulte donc d'une forme qui s'est manifestée, soit d'une série de performances.

Avec cette définition à la fois extensive et densifiée de la performance, on comprend que le quotidien est façonné de « mises en forme » et que les chercheur·es n'échappent pas à cela. Étendre la polysémie de la performance rend caduque une théorie spéculative qui se ferait en dehors de l'expérience, puisque les chercheur·es eux et elles-mêmes sont pris dans des performances et des rôles (Müller, 2013). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Turner invitait les anthropologues à être des « co-performeurs » des rituels pour les éprouver, les mettre en corps et développer une intelligence du corps pensant et non pas uniquement du sujet pensant (Müller, 2016; Turner, 1982). Ainsi ce que je retiens du tournant performatif pour mon étude tient à une revalorisation de l'expérience et une reconnaissance de la place du corps qui acte l'impossibilité de faire une recherche désincarnée (Duhamel, 2014; Volvey, 2014b). C'est à mon avis dans l'expérience, dans la mise en corps (*embodied meanings*) et dans une réflexivité de l'action que doit s'effectuer une recherche de terrain géographique, tout en maintenant une distance critique sur ses propres performances de chercheur·es. À mon sens, l'espace est performatif et étudier sa production de manière analogue aux mises en scène artistiques renouvelle les outils de géographes (Halligey, 2020).

b) Les *Performances Studies* : rencontre des SHS et des arts

C'est dans le croisement des approches de sciences humaines et sociales évoquées précédemment avec des pratiques artistiques, que se sont créées les *Performances Studies* comme espace institutionnel d'enseignement et de recherche. Dans les arts, la performance est née autour d'une contestation des canons classiques de la représentation, et dans la volonté militante de s'engager dans un art politique. Cet intérêt s'est largement diffusé autour de la pratique du *happening* d'Allan Kaprow qui est l'un des premiers à participer à des installations éphémères. Les artistes qui deviennent des performeurs utilisent souvent leur propre corps comme objet artistique, et cherchent à en dépasser les limites (Breton, 2013; Melin & Kaprow, 2017). Mais surtout ce qui m'intéresse dans la genèse de ce mouvement et dans les échos qu'il fait à mon travail, c'est qu'à partir du contexte états-unien de guerre contre le Vietnam, les artistes évoluent dans des performances pour chercher un effet de déclenchement dans les consciences citoyennes. Pour provoquer l'interrogation, les performances artistiques contournent l'expectative des spectateurs en les déplaçant notamment dans des lieux où l'art n'est pas attendu. Par exemple en 1967, le *Performance Group* initié par Richard Schechner, un professeur d'études théâtrales à la *New York School of the Arts*, appelle de ses vœux un théâtre hors des salles de spectacle. Un théâtre dans lequel il n'y aurait plus de quatrième mur qui maintient les spectateurs dans l'illusion de la fiction ni de catharsis (Schechner, 1977). La performance engage un caractère d'unicité : elle n'a pas vocation à être reproduite, et si toutefois une action artistique est reconduite, elle deviendra une nouvelle performance, différente dans sa forme, son public, son lieu, ses conditions météorologiques etc. De la sorte, les performances artistiques, liées à une forme de risque et de pratique in situ visent une interaction avec un public qui n'est pas passif mais qui fait partie de l'œuvre au sens où c'est l'interaction qui constitue le moment artistique. La performance en soi est le résultat d'une coprésence et d'interactions et permet de comparer les

scripts et les rapports de pouvoir dans lesquels sont pris les individus. Ceci étant, il convient de séparer les performances quotidiennes, souvent inconscientes des performances artistiques et volontaires qui déconstruisent le sens des scripts sociaux.

Bien que la performance ait un sens précis dans les arts qui n'est pas le même que celui qu'utilise les sociologues, anthropologues ou autres disciplines des SHS, les *Performances Studies* construisent un champ à partir de la volonté croisée des arts et des sciences de prendre part à l'analyse et à la réforme d'une société en cours (Pradier, 2017; Schechner & Pecorari, 2013). Elles participent à l'effort d'une plus grande justice sociale, en étudiant l'action et ses conséquences (Cohen *et al.*, 2011). Ainsi les études de la performance ne sont pas à proprement parler des recherches sur des « choses » ou des « objets » : le statut de ce qui est étudié a un caractère vivant irréductible et pris dans l'action. C'est l'étude de son contexte, de sa réception, de sa transformation et des effets de l'interaction qui constitue la recherche et non un « objet » distinguable. Ainsi les études de la performance sont venues renouveler le paysage épistémologique sur un mode transversal et non disciplinaire. En établissant de nouveaux sujets d'étude basés sur l'action et l'étude réflexive de ces actions, ces études ouvrent la possibilité d'une nouvelle méthode et d'une nouvelle appréhension des savoirs. Parfaitement en écho avec l'appel féministe d'un renouvellement des régimes de connaissance autour des savoirs situés, les *Performances Studies* et la recherche-crédation qui succède permettent de combiner une production de savoirs universitaires et un activisme. Ceci, tout en conservant la priorité d'une question éthique et politique qui demande à qui bénéficie les savoirs et à quels types d'encapacitation concrète la médiation artistique ouvre ses portes (Mekdjian & Moreau, 2020). Peu connues, peu traduites et par conséquent peu développées en France et en géographie plus globalement, les études de la performance permettent de penser l'association des arts et des théories sociales au travers d'une étude réflexive de l'action. C'est la raison pour laquelle interroger le théâtre ou d'autres arts de la scène en géographe invite à ne pas seulement s'intéresser au théâtre comme *objet d'étude* (style littéraire, lieu ou art de la scène), mais aussi comme *méthode d'enquête, outils, production des savoirs et action*. Or parmi la convergence des arts, du politique et de l'encapacitation figure le Théâtre de l'Opprimé : une méthode artistique et politique d'où j'ai tiré ma méthode de recherche.

3.5 Le théâtre de l'opprimé : des performances aux contre-récits

« Un rideau pend devant ceci et cela : levons-le ! »
(Brecht 1977 : 35)

3.5.1 Un théâtre en contexte

Dans les années 1960 parallèlement aux *Performances Studies* développées aux États-Unis, apparaissent en Amérique Latine et en Europe un théâtre communautaire, qui s'affranchit du texte, de la figure de l'auteur/autrice ou même de celle de metteur et metteuse en scène³⁰. C'est dans ce contexte que naît le théâtre de l'opprimé avec Augusto Boal. Boal a d'abord suivi une formation de théâtre à la Columbia University de New York autour des techniques Berthold Brecht et de Konstantine Stanislaski pour qui le théâtre tient dans un effort de « répétition » (Boal, 2014; Brecht, 1977). Boal par sa formation se retrouve donc dans un théâtre engagé. Tout au long de sa carrière, il défend que le théâtre est intrinsèquement politique, que son origine est populaire et qu'il faut lutter contre la privatisation qu'en a fait la bourgeoisie : « à l'origine, le théâtre était chant dithyrambique : le peuple libre chantant à l'air libre. Le carnaval. La fête » (Boal 2014 : 15). Pour Boal, le théâtre est précisément le lieu d'exposition des rôles sociaux et sa pratique est l'occasion de subvertir ce que l'on en subit. C'est pour cela que la finalité du théâtre est politique, contestataire et émancipatrice. Le théâtre de l'opprimé est une « arme de libération » (*op.cit.* :11) à condition qu'on lui donne la forme adéquate pour que le peuple reprenne sa fonction d'acteur principal.

3.5.2 Le Théâtre de l'opprimé : la genèse d'Augusto Boal

Lorsqu'il débute sa carrière de metteur en scène, Boal joue des pièces révolutionnaires dans les grandes villes du Brésil. Mais rapidement comme il le raconte dans ses ouvrages, il mesure qu'il donne à voir des pièces devant un public conquis à l'impératif de révolution. Parallèlement à ce sentiment, il se trouve que ses pièces dérangent dans le contexte politique des paysans sans terre et le gouvernement tente de censurer ses représentations théâtrales par la violence. En 1971 il fuit la dictature et s'exile. C'est ainsi que dans son ouvrage *Le théâtre de l'opprimé*, Boal raconte qu'il a dû opérer plusieurs décentrement pour trouver sa forme de théâtre politique. Après avoir mis en scène des pièces révolutionnaires dans les milieux urbains, il est parti avec une troupe dans des milieux ruraux pour continuer de jouer ses pièces au message politique. Et ce jusqu'à ce qu'un matin, des paysans devant qui il avait joué la veille, viennent le réveiller le fusil sur l'épaule en lui demandant à lui et à sa troupe de les accompagner pour renverser l'opprimeur. Boal a été forcé de refuser l'invitation dangereuse et s'est retrouvé face au constat qu'un théâtre qui incite à la révolution sans l'accompagner de moyens concrets se limitait à un effet cathartique contreproductif. C'est à partir de cette expérience que Boal a testé des techniques et méthodes pour

³⁰ On peut citer dans ce mouvement le *Happening*, le *théâtre invisible*, le *Living Theatre*, le Théâtre Laboratorium de Grotowski, le Théâtre Nouveau de Berthold Brecht, d'Eugenio Barba et l'Odin théâtre ou encore celui d'Ariane Mnouchkine avec le Théâtre du Soleil.

faire du théâtre avec les paysans et les opprimé·es, pour qu'ils et elles puissent trouver au travers de la scène, leur propres moyens et répétition de la révolution. Loin des villes, Boal n'a plus « d'espace physique » (Boal 2014 :) pour jouer dans un théâtre et teste de nouvelles dramaturgies. Cette expérience lui montre que l'on peut improviser un théâtre avec des personnes non initiées. Inspiré de la pédagogie des opprimés de Paulo Freire, Boal systématise à partir de ses expériences dans les écoles, les syndicats et les campagnes, un « théâtre de l'opprimé » qui ne demande aucun prérequis artistique, et qui transfère son pouvoir à celles et ceux que l'oppression concerne. Sous ce grand nom, le théâtre de l'opprimé recouvre un ensemble de sous-familles parmi lesquelles figure le théâtre invisible, le théâtre forum, le théâtre législatif ou l'arc-en-ciel du désir ; la plus connue en France étant certainement la forme du théâtre forum (Boal, 2014).

3.5.3 Les principes d'un théâtre d'essai : une poétique de l'opprimé

À partir des ouvrages de Boal et de mon expérience de formation en théâtre de l'opprimé, je peux résumer les principes de cette activité en ces termes :

a) C'est un théâtre qui transforme le spectateur en acteur

Le but affiché du théâtre de l'opprimé est de transformer le peuple, en lui conférant le pouvoir de décider de ses moyens d'actions. Pour Boal, « le spectateur est moins qu'un [humain]. Il faut l'humaniser et lui rendre sa capacité d'agir pleinement » (Boal 2014 : 55). Il défend que l'oppression est véhiculée par la séparation qu'il y a entre les spectateurs et les acteurs. Pour lutter contre cette forme de violence structurelle qui assigne certain·es à la passivité du spectacle du monde, il énonce que :

« ce que propose la poétique de l'opprimé, c'est l'action même : le spectateur ne délègue aucun pouvoir au personnage, ni pour qu'il joue ni pour qu'il pense à sa place : au contraire, il assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions, envisage des changements – bref s'entraîne pour l'action réelle » (:19).

Dès lors même s'il prend la fiction comme médiation, ce théâtre fonctionne comme une répétition du réel. Dans le théâtre communautaire de Boal, il n'y a pas de spectateurs/spectatrices, il n'y a que des « *spect-acteurs* »³¹, c'est-à-dire que chacun·e est invité·e à tout moment du jeu théâtral, à intervenir pour interrompre le cours de la narration et en proposer un autre récit.

b) Le théâtre est un langage

Les techniques sollicitées par Boal travaillent un langage du corps. Dans la mesure où nous avons tous et toutes des savoirs incorporés, c'est par le corps que les savoirs émergent. Boal envisage donc le théâtre comme un langage :

« un langage qui peut être utilisé par n'importe qui, qu'on soit ou non doué sur le plan artistique. On veut montrer dans la pratique que le théâtre peut être mis au service des opprimés pour qu'ils s'expriment et découvrent, en utilisant ce nouveau langage, de nouveaux contenus » (*op.cit.* :19).

³¹ Le terme étant d'Augusto Boal, je conserve son écriture, bien qu'elle soit au masculin.

Et c'est parce qu'il offre ces nouveaux contenus et s'offre comme un nouveau langage que le théâtre de l'opprimé peut intéresser une démarche de recherche, au-delà de son seul pouvoir heuristique pour l'acte théâtral. Comme le note Sophie Coudray :

« Le théâtre est lui-même considéré comme une forme de langage à part entière et, en tant que tel, d'intervention sur le monde. En s'appuyant sur Bernard Gardin, qui écrivait que l'« [o]n ne parle pas tant pour dire ce que l'on pense, mais pour savoir construire ce que l'on pense » (2007, p. 106), on peut ici considérer les différentes techniques et exercices qui constituent l'arsenal du Théâtre de l'opprimé comme un instrument d'élaboration et d'expression d'une pensée critique et d'un discours sur le monde. » (Coudray, 2020)

Le théâtre de l'opprimé est un langage à la fois verbal et corporel, il forme une grammaire collective qui nous permet de nous raconter en tant qu'individu mais aussi en tant que groupe. Il permet aussi de dire spécifiquement « ici » sur scène, ce qui ne se dit pas ailleurs (Jaubert & Liot, 2012).

c) C'est un théâtre « d'essai »

Qu'il s'agisse du théâtre législatif ou du théâtre forum, le théâtre de l'opprimé sous ses différentes formes est un « théâtre d'essai » et non un « théâtre-spectacle » (*op.cit.* : 42). Boal dans ses ouvrages donne plusieurs exemples de ses travaux au Brésil ou au Pérou en détaillant des épisodes où le thème choisi collectivement était celui des violences conjugales. Une fois que ce thème est énoncé, une personne se propose de mimer la scène d'oppression et tente de lui trouver une solution. L'une des solutions fréquemment proposées est celle qui invite la victime à s'en aller du domicile. Ce dénouement est alors joué sur scène par celui ou celle qui l'énonce. Et souvent, c'est là que les obstacles apparaissent. C'est parce que cette solution est mise en scène et éprouvée que surgit la complexité de la situation : où aller pour fuir le foyer ? Est-ce qu'il n'y aura pas des poursuites de cet acte ? est-ce qu'il est plus prudent de partir avec ou sans les enfants, de prévenir un·e voisin·e ? Autant d'obstacles concrets qui s'illustrent à partir du moment où l'on teste avec la fiction du théâtre, les solutions énoncées par les *spect-acteurs*. L'objectif du théâtre de l'opprimé est ainsi de répéter la scène jusqu'à ce qu'un consensus d'action émerge. En ce sens il n'ambitionne pas de produire un spectacle ou un divertissement (Coudray, 2016; Raynor, 2018). C'est un théâtre d'essai, qui renforce des capacités d'actions réelles et transférables au domaine du quotidien : « Au théâtre-forum on n'impose aucune idée : on donne au public (au peuple) la possibilité d'expérimenter toutes ses idées, d'essayer toutes les solutions et de les vérifier à l'épreuve de la pratique, de la pratique théâtrale » (*op.cit.* :41).

d) Il repose sur un principe de libération et d'émancipation

Former un théâtre d'essai fait le pari de reconstituer des situations d'oppression (celles précisément qui nous ont empêché d'agir) pour retrouver une marge d'action. Boal note que généralement un individu parle au nom de sa catégorie sociale. Et toujours il ou elle parle mieux de lui ou d'elle en racontant une fiction (Coudray, 2016). Au théâtre comme dans l'enquête, on dit davantage de soi lorsque l'on ne se nomme pas, lorsque l'on parle des autres ou d'un village voisin pour mieux se raconter. Ceci étant, à la grande différence de l'enquête scientifique, le théâtre de l'opprimé n'a pas pour but de récolter des données mais de servir à une forme d'émancipation. Ce qui est intéressant chez Boal, c'est qu'il émet une prudence de l'intervention et se méfie de l'idéal universel de liberté, de même que de toute autre valeur morale. Ce n'est donc pas le principe de liberté qu'il défend

mais le processus de libération, ce qui le protège à mon avis d'une vision potentiellement normative de la liberté. Les termes, les conditions et les moyens d'une libération sont à énoncer par le collectif et non pas en vertu d'une version instituée des droits humains comme elles peuvent s'appliquer dans les programmes de développement par exemple (Jaubert & Liot, 2012; Lénéel, 2011; Mottin, 2017).

e) Les étapes du théâtre de l'opprimé

Selon Boal, le corps est le premier vocabulaire du théâtre. Toutes les étapes du théâtre de l'opprimé consistent donc à travailler à partir du corps et sur le corps plutôt que strictement sur le texte ou l'énonciation (Coudray, 2020). Pour reprendre une idée des *Performances Studies*, le corps est notre premier véhicule du monde et peut être le lieu de contestations des normes. Pour Boal, il y a différentes étapes dans le théâtre de l'opprimé, et les deux premières reposent respectivement sur le besoin de « connaître son corps » et de « le rendre expressif » (*op.cit.* :24). Boal note que ces étapes sont compliquées : elles font souvent œuvre de résistance car jouer avec son corps comporte une exposition au risque du regard de l'autre. Pourtant, le premier ressort du théâtre de l'opprimé est de pousser à découvrir que toutes nos musculatures ont été aliénées par une sociabilisation, un travail, un environnement. Ainsi le but des exercices est d'analyser les structures musculaires des participant·es avant de les rendre expressives pour déployer des registres corporels inexplorés. C'est la raison pour laquelle le théâtre de l'opprimé n'est pas un art de la simulation (l'imitation) mais de la stimulation. Pratiquer le théâtre en tant que non initié, c'est se risquer à consulter en soi les formes apprises d'être au monde et se donner une chance de les transformer. De fait, cette pratique réclame une progression lente où le groupe peut contractualiser un partage de la prise de risque dans cette activité d'introspection-démonstration.

f) C'est un théâtre situé qui se diffuse dans de nombreux contextes

Enfin dernière grande caractéristique qui découle de toutes les précédentes : le théâtre de l'opprimé est une pratique de participation horizontale qui part de son contexte local. Aucune idée ou thème de prédilection n'est amené par un·e intervenant·e extérieur·e ou par l'idée originale d'un·e dramaturge, puisque c'est chacun·e dans le groupe qui devient alternativement le/la metteuse en scène. C'est la raison pour laquelle les techniques systématisées par Boal dans le théâtre de l'opprimé sont transférables à quasiment tout contexte culturel et politique, quel que soit la langue, le pays, l'époque, le niveau d'éducation. Le théâtre de l'opprimé a en effet beaucoup circulé : non seulement Boal est lui-même le résultat de différents voyages et influences (Brésil, Pérou, Allemagne, Russie, États-Unis, France), mais son ouvrage *Théâtre de l'opprimé* est publié en vingt-cinq langues. Dans son étude sur le théâtre de l'opprimé Coudray note par exemple :

« Bien loin de son Amérique latine natale des années 1960-70, terre de mouvements populaires, de révolutions, mais aussi d'une répression brutale sous la main de fer de puissances dictatoriales, le Théâtre de l'opprimé a dû s'adapter au contexte sociopolitique et culturel français, où l'exil a conduit Boal en 1978. Le développement de cette pratique en France a accompagné celui de la politique de la ville et ce théâtre s'est pleinement engouffré dans la dynamique de démocratie participative qui s'amorçait alors » (Coudray, 2020).

Le théâtre de l'opprimé offre donc une forme et des jeux adaptables dans différents pays, et la diffusion spatiale de cet art se fait à l'échelle de différents continents. Cela confère au théâtre de l'opprimé une forme d'universalité de la pratique, dans la mesure où il pioche toujours dans le terrain local des problématiques rencontrées, à la manière d'une *grounded research*. C'est précisément la raison pour laquelle Pariksha Lamichhane pratique en tant que professionnelle du « théâtre de l'opprimé » à Katmandou – au combien éloigné des terres brésiliennes de Boal. Le théâtre de l'opprimé se propose de partir des vécus locaux, de les médiatiser, de les confronter, d'en faire des langages scéniques et c'est pour cela que j'ai pu imaginer de proposer avec Pariksha des ateliers de théâtre à Sirubari alors même qu'il n'y avait aucune prédisposition artistique ou politique du lieu pour accueillir ce genre de pratique de la scène. Au demeurant le théâtre de l'opprimé est largement pratiqué dans le sous-continent asiatique et nombre de compagnies de théâtre organisent des tournées dans les milieux ruraux notamment (Cohen *et al.*, 2011; Feuillebois, 2012; Mottin, 2018; Naujoks & Myrntinen, 2014). En Inde par exemple, il existe un grand courant du théâtre de l'opprimé qui a pris le nom du *Jana Sanskriti*, en ajoutant aux techniques de Boal des danses et pratiques de chants rituelles de l'Inde. Le Jana Sanskriti est composé de plusieurs groupes qui parcourent les campagnes pour instaurer des théâtres plus ou moins temporaires avec des habitants. Chaque année, le Jana Sanskriti International Research & Resource Institute (JSIRRI) organise des rencontres mondiales du théâtre de l'opprimé et insiste pour des connexions permanentes entre le *Global North and South* (Tableau 3).



“Jana Sanskriti has practiced theatre of the oppressed techniques primarily with agricultural communities in rural India which has equipped these communities to come together and fight oppression. These communities have constructed successful relationships among themselves by overcoming caste, religion and partypolitical division. JS has understood that people living in the margin need to be included in the world of thoughts and ideas.

Only theatre and other art forms can offer this intellectual space where everyone can grow and evolve as a thinker and be an active participant towards constructing human society. JS, from its practice, has observed that tremendous social philosophy is embedded in the marginalised communities, even among those who cannot read and write. Such accumulated practical knowledge of 30 years along with existing theories has led to experiential learning.”

Tableau 3 : Le Jana Sanskriti : un théâtre de l'opprimé. Source : <http://www.janasanskriti.org/gallery-page>

Pour conclure, le théâtre de l'opprimé ne cherche pas la fiction ni le spectacle à des fins de divertissement, mais s'établit comme une pratique de groupe pour orchestrer une réforme des logiques d'oppression. Ce n'est pas un théâtre d'élite mais un transfert des outils de la théâtralité à des groupes non professionnels, à des gens lambda (dont je fais partie). Cet engagement artistique et politique du théâtre naît dans les années 1970 et rejoint la préoccupation des SHS sur leur « fonction » d'émancipation. En se concentrant sur l'action et le potentiel des corps à être à la fois un instrument de la domination et un outil de libération, la pratique du théâtre développe un nouveau langage qui peut faire l'objet d'une méthode de recherche académique. Ce qui m'intéresse dans le théâtre de l'opprimé et dans le tournant initié par les *Performances Studies*, c'est que la théâtralité n'est plus contenue dans l'œuvre d'une metteuse en scène ni cantonnée à une scène institutionnalisée. La théâtralité et l'expression théâtrale sont transférées à tout un chacun·e pour qu'ils et elles donnent une forme (performent) à qui les anime dans le quotidien. Dès lors, la fiction, le récit et la participation que proposent le théâtre de l'opprimé deviennent des médiations qui sont autant d'outils potentiels pour une recherche de terrain. C'est sur cette base que j'ai constitué ma méthode géographique au Népal, et c'est donc à l'échelle nationale que je souhaite contextualiser l'existence du théâtre. Quels sont les évolutions majeures et les usages des arts de la scène au Népal ? Au sein de ce contexte, quelle place a pris notre collaboration artiste-chercheuse ?

4. Arts de la scène et arts de rue au Népal : un théâtre entre pouvoir autoritaire et démocratie

Répertorier les différentes pratiques artistiques et notamment scéniques au Népal est un travail d'enquête et de collectage ethnographique qui n'est pas ce à quoi je me suis attachée dans cette étude. Et il faut noter d'ailleurs que les pratiques de la scène et des arts vivants au Népal sont en pleine mutation car la mondialisation est aussi un phénomène qui s'applique aux arts et qui invitent à hybrider des pratiques traditionnelles avec des formes artistiques inspirées d'ailleurs (Ripert, 2015; Toffin, 2019). Outre la recomposition des pratiques il convient de rappeler que le Népal est composé de plus d'une centaine de groupes ethniques différents dans lesquels les pratiques artistiques varient, ce qui rend complexe la possibilité de parler d'un art de la scène ou de l'usage du théâtre à cette échelle nationale. D'ailleurs les pratiques artistiques diffèrent tellement dans leurs manifestations et leurs richesses que les chercheur·es qui se sont adonné·es à l'étude détaillée d'un art de la scène se sont souvent construit des spécialités très localisées : Gérard Toffin sur les pratiques Newar théâtrales et carnavalesques de la vallée de Katmandou (Toffin, 2012, 2019), Nathalie Gauthard sur les rituels tibétains des moines-danseurs (Gauthard, 2009, 2017) ou pour étendre ce critère à des recherches anglophones, Monica Mottin sur les arts de la scène politiques et activistes depuis la guerre civile jusqu'aux programmes de développement (Mottin 2017). Dans un effort de généralisation des pratiques théâtrales au Népal, Toffin note toutefois que l'on peut distinguer trois régimes de théâtre qui appartiennent à un théâtre dit « traditionnel » : le théâtre tibétin (et notamment le cham qui se compose de danses religieuses masquées) ; le théâtre newar de Katmandou et sa vallée (dont on conserve des traces du XV^e siècle) et le théâtre des castes indo-népalaises dans les collines et les plaines du Sud (Toffin, 2012). Il ajoute qu'à ces formes traditionnelles « on doit opposer des formes dramatiques plus récentes, nées du contact avec l'Occident » et surtout qu'un théâtre moderne et contemporain népalais est né en associant une «

recherche originale basée sur des motifs culturels propres au pays et théâtre de rue (sadak nâtak) à vocation politique ou militante » (*op.cit.* : 142). Alors que Toffin s'intéresse à la première catégorie (les pratiques dites traditionnelles), je m'intéresse à la seconde. Car au Népal comme ailleurs, le théâtre s'est renouvelé en étroite relation avec son contexte politique et peut donc être étudié comme une forme révélatrice des enjeux d'une époque. Et il n'est pas hasardeux que le dernier festival de théâtre international de théâtre à Katmandou ait récompensé plusieurs pièces ayant trait aux violences de genre (Bhattarai, 2019). Le théâtre demande donc à être pris comme un « fait social total » pour reprendre l'expression de Marcel Mauss et pas seulement comme un art de la scène autonome (Mauss, 2012). Comme les autres arts, le théâtre n'a pas une essence ; sa seule permanence c'est d'être la caisse de résonance d'une société, à ce titre il revient à chaque génération de le réinventer pour accompagner l'avènement de nouvelles normes sociales (Arrigoni, 2017; Brecht, 1977). L'enjeu ici est de fournir un aperçu des principales évolutions du champ théâtral contemporain au Népal, dans la mesure où l'avènement de la démocratie nationale à la fin de la guerre civile (1996-2006) a été fortement poussée par les arts de la scène³². En effet le théâtre tel qu'il est pratiqué aujourd'hui est encore empreint des crises politiques récentes et des formes de censures dont on ne peut ignorer l'écho (Davis, 2010; Feuillebois, 2012; Mottin, 2018). Peu de travaux universitaires ont fait l'objet d'une analyse historique récente du théâtre au Népal et de son lien à la politique malgré son importance sociale. Le très récent ouvrage de Monica Mottin en 2018 qu'elle a fondé sur dix ans de terrain est donc une ressource précieuse, qui n'existait pas au moment où j'ai débuté ma recherche (Mottin, 2018). Le découpage chronologique ci-dessous est principalement tiré de trois lectures, celle de Mottin, de Davis et celle de Subedi, à laquelle s'ajoutent quelques conversations informelles dans les théâtres de Katmandou, avec Min Bahadur Bham qui a fait partie du théâtre Aarohan et qui est désormais réalisateur de cinéma.

4.1 Le théâtre des Rois : mise en scène du pouvoir et mutisme populaire

Le premier février 2005, le Roi Gyanendra installe un état d'urgence, s'arroge les pleins pouvoirs et retire la liberté d'information dans le pays qu'il dirige avec violence. Les Népalais·es n'ont plus le droit de se réunir, l'espace public du débat est totalement aboli, les manifestations ne sont pas autorisées, et le théâtre ainsi que toute performance est interdite. L'information de cette exécution est relayée aux quatre coins du monde, mais au Népal, une culture du silence s'installe car les citoyens n'avaient pas d'autre choix que de « devenir les spectateurs muets du spectacle du roi »³³ (Mottin, 2018 :70). Cette expression est révélatrice du rôle qu'a pu avoir le théâtre dans une orchestration de l'ordre établi, à la fois politique et religieux. Pourtant la place du théâtre dans la fabrique politique de l'état népalais est ambivalente. Au service du Pouvoir ou au profit des contre-pouvoirs, le théâtre navigue de sorte à façonner une histoire atypique du théâtre et de ses espaces de représentation. Pour détailler ces dynamiques, je propose de retenir la distinction que font

³² Encore une fois si un détour par l'évolution historique est utile pour comprendre les liens entre théâtre, espace et politique au Népal, il importe de souligner que le théâtre que l'on peut étudier à l'échelle nationale et à Katmandou est seulement l'un des angles par lequel approcher la notion de scène dans ce territoire diversifié.

³³ Dans le texte original : "had no choice but to become mute spectator of the king's show"

Claude Raffestin et de Michel Foucault entre le Pouvoir (en majuscule) et le pouvoir (en minuscule) (Raffestin, 2019). Le *Pouvoir* se donne comme un « ensemble d'institutions et d'appareils qui garantissent la sujétion des citoyens à un État donné » (Foucault 1994 : 121). Dit autrement c'est un Pouvoir politique et institutionnel. Par distinction, le *pouvoir* comme nom commun est présent dans chaque relation humaine et invite à étudier des rapports entre les pouvoirs, dans une typologie qui touche aussi bien au côté de la force que du symbolique. Dans le premier cas, le Pouvoir cherche à contrôler à la fois un territoire, une population et des ressources (Raffestin, *op.cit.*). Or le Pouvoir qui s'invisibilise (que l'on peut également nommer un *softpower*) a besoin de médiations, et les arts de la scène en sont un. Comme dans de nombreux états, le théâtre au Népal est entré dans le champ des pouvoirs et du Pouvoir en particulier, en se plaçant d'abord au service des puissances royales.

Les arts de la scène ont d'abord été du côté des Pouvoirs royaux en faisant de la scène une exclusivité de la cour. Le théâtre est un privilège, c'est le roi et sa suite qui en sont les destinataires où danses, chants et performances dramaturgiques visent le divertissement. Dans la première période historique connue du Népal, durant la dynastie Licchavi, le théâtre est nourri par une circulation entre des classes nobles indiennes, chinoise et népalaises, favorisant une mobilité des artistes et des influences esthétiques. Mais les documents de cette période sont lacunaires. Par la suite chez les Malla de 1200 à 1768 le Népal connaît « l'âge d'or du drame » (Davis, 2010; Mottin, 2018). Le théâtre se joue sur un *dabali* situé dans un lieu central autour du palais ou d'un temple. Seuls les Rois et les artistes ont le droit de monter sur le *dabali* que surveillent les gardes. Le théâtre d'alors intervient essentiellement lors de cérémonies religieuses ou politiques. Avec cette forme, le théâtre de l'époque reste l'apanage de la haute société. Mais en 1768, le roi Prithivi Narayan Shah unifie le pays qui était jusqu'alors un ensemble de petits royaumes, et draine avec lui de profonds changements (politiques, économiques, géographiques, linguistiques et culturels). Or la stratégie de ce roi pour asseoir son autorité sur les anciens royaumes éclatés du Népal est d'apparaître au cœur des performances, parfois même en se réappropriant la place centrale dans des pratiques traditionnelles (celle des Newar de la vallée de Katmandou par exemple). Ce roi implique donc une césure intéressante puisqu'il décentre le théâtre du *dabali* et pour l'exporter vers les hauts lieux de la vallée de Katmandou et rendre ainsi visible son pouvoir par la scène.

Ce qui est intéressant d'un point de vue géographique, c'est l'usage d'une spatialité du pouvoir pour contrôler les imaginaires. Le théâtre et son esthétique sont au service d'une démonstration de la puissance. Lorsque Raffestin dit qu'en Politique, le territoire est « la scène du Pouvoir » (*op.cit.*:107) il faut dépasser l'usage métaphorique du terme. Pour le roi Prithivi Narayan Shah, le territoire de la vallée de Katmandou est littéralement une scène de théâtre, un lieu de représentation où la fiction et le divertissement sont des messages déguisés d'une morale au profit d'un ordre, d'une obéissance et d'une adhésion collective autour d'un culte de la personnalité théâtralisé. Tout dans le théâtre de rue est contrôlé : ce qui est montré sur scène, le choix des comédiens, les apparitions du roi et l'organisation du public dans le lieu où le spectacle se produit. La présence du roi s'apparente à celle d'un dieu au moment où l'hindouisme devient la religion d'état en monopolisant les rites (Geertz, 1988). Si bien qu'il y a donc une théâtralité du Pouvoir qui passe au travers de l'usage concret de la scène. Par la suite, les Rânâ qui succèdent aux Shah (1846-1950) changent la place du théâtre au Népal en le privatisant de nouveau loin des foules. Le théâtre sous leur règne est une pratique de nobles qui a lieu dans des hôtels privés de la cour. Les décors et les costumes sont somptueux et le théâtre qui est diffusé en hindi-urdu ne fait aucunement référence aux rites locaux

ou à ses langues (Mottin, 2018: 9). C'est le *Parsi* théâtre : un art qui veut s'associer aux pratiques indiennes et occidentales en se distinguant socialement des arts traditionnels népalais (Toffin, 2012). Et au *Parsi*, les personnes invitées doivent s'asseoir sur des places réservées à leur rang. À cette époque, les Rânâ autorisaient les femmes à performer dans leurs palais (danse, théâtre, chant) mais leur interdisait de se représenter ailleurs que devant la cour, s'octroyant ainsi une forme de privatisation de leurs performances. C'est en s'opposant à cette culture du théâtre *Parsi* qu'un théâtre moderne népalais a vu le jour entre les années 1940 et 1950. Loin des palais, il s'est développé dans les écoles et c'est Balakrishna Sama, un dramaturge célèbre qui impulse ce théâtre moderne que l'on nomme depuis, *le théâtre Sama*. Ce théâtre invente et met en scène des pièces népalaises ou bien vulgarise des pièces internationales en les traduisant en népalais. Avec la restauration de la dynastie shah en 1951 ce théâtre est très soutenu, au point que le roi crée une Académie de théâtre. Mais selon Subedi et Mottin, ce théâtre qui s'institutionnalise devient progressivement subordonné à l'esthétique voulue par le roi et limite les productions. Il faut attendre les années 1980 pour qu'un autre théâtre se crée, un théâtre de rue.

Dans ce premier temps de l'histoire du théâtre au Népal, l'art de la scène est réservé à quelques lieux, restreint à des horaires précises et organise un contrôle de l'iconographie pour influencer des interprétations qui pourront asseoir un grand récit national en faveur du royaume. Cet héritage se fait encore sentir dans l'évolution du théâtre contemporain. Aujourd'hui l'indépendance du théâtre et sa professionnalisation restent compliquées. La scène est la mainmise de quelques académies et continue d'être principalement la compétence des Newars ou des hautes castes indo-népalaises tandis que les groupes indépendants continuent à lutter avec un art qui n'est pas subventionné. L'héritage d'un théâtre des rois se voit aussi au travers du caractère centralisé du théâtre : les seuls milieux où les formations de théâtre sont diffusées, c'est à Katmandou, avec l'aide financière des ONG ou des ambassades implantées sur place.

4.2 La performance comme contestation de l'ordre : le théâtre politique pour une démocratie en actes

Alors que le 1^{er} février 2005 a marqué les mémoires collectives dans une restriction drastique à l'espace public et des arts, le *Jana Andolan II* de 2006 (le second Mouvement du Peuple suite à 1990), forme une réponse contestant le gouvernement. Une réappropriation de la rue, de la pluralité des voix est en cours, et les arts participent de cette reconquête. Dans ce mouvement démocratique d'ampleur qui marque la fin de la guerre civile, le Népal connaît un fleurissement et une grande diversité de performances de rues. Ce vaste mouvement de performance de rue à un nom précis : le *Loktantrik Natak*, le théâtre pour la démocratie. Durant cette période-là et en 2006 en particulier, Katmandou et sa vallée voient donc coexister deux formes théâtrales opposées, celle du Pouvoir (du roi) et celle du contre-pouvoir (du peuple) :

“the king deployed a pseudo-theatrical apparatus to legitimize his power including processions, official ceremonies, religious festivals, slogans, radio announcements and metal billboards. Similarly, demonstrators furthered their claim for democracy through slogans, puppets, colourful symbolic actions and cultural programmes including political theatre. I argue that performances do not simply represent, but construct and deconstruct power because of the aesthetic space that is conjured up and the extent to which they capture the essence of ‘reality’ ” (Mottin, 2018 :2).

Mottin raconte qu’en 2006 au moment fort de la contestation populaire contre le régime politique « the street becomes the stage » (*Ibid.*). La rue devient la scène, et à mesure que le gouvernement veut faire taire la contestation, celle-ci multiplie les occasions de ses spectacles révoltés. Le théâtre de rue devient l’espace dans lequel ancrer une opposition au Pouvoir. L’usage du théâtre de rue à cette période est radicalement nouveau bien que son mode d’action soit en germe depuis les années 1990 avec quelques groupes phare comme *l’Aarohan* théâtre (Mottin, 2018). Car en effet sous la royauté comme pendant la guerre civile, l’espace public n’est pas un synonyme de pluralité d’opinion ou de liberté et à cet égard le théâtre opère une triple révolution – au sens d’acteur de rupture brusque – à la fois sociale, politique et spatiale. Les militant·es du théâtre défient une culture du silence et affrontent la répression dans des espaces publics. Par ce renouvellement, ils et elles diffusent une autre image du théâtre que celle qui était jusqu’alors instrumentalisée par les rois avec des acteurs associés à des bouffons pour divertir et les danseuses à des séductrices (Mottin *op.cit.*). Né en réaction à l’état d’urgence de 2005, le *Loktantrik natak* est une forme d’activisme qui pouvait être réprimé par de la prison³⁴. Il s’agit d’un théâtre militant qui a quitté les murs de l’école de théâtre et son auto-censure pour parvenir dans les rues à un moment où l’espace public était surveillé et interdit aux arts. En janvier 2006 par exemple, la troupe Aarohan a donné un spectacle dans l’un des grands endroits dédiés au rassemblements à Katmandou : le New Baneswhar. À ce moment-là, craignant la répression violente, le groupe a usé de métaphores, d’analogies et d’allégories en situant sa pièce dans un contexte géo-historique lointain : l’Allemagne nazie. Mais tous les symboles utilisés étaient ceux du contexte politique népalais. L’une des caractéristiques du *Loktantrik natak* est de symboliser le régime par un vieil arbre, le nouveau régime par un soleil levant etc. Fort de cette performance, le groupe a mené une nouvelle action en avril 2006, où cette fois, en plein « Mouvement du Peuple », les références à la mort du régime étaient explicites. Au cœur du centre historique de Katmandou, le *Durbar Square*, la troupe a joué une pièce qui visait à destituer le gouvernement. Tous les personnages sont là : roi, hommes et femmes politiques, société civile, chefs de partis, syndicats, ONG, devant une foule spectatrice.

³⁴ En 2005, plusieurs poètes qui ont déclamé en rue ont été arrêté par la police népalaise. Le danger d’une performance dans l’espace public est donc réel et touche à la sécurité physique et morale des individus.



Figure 1 : Mettre en scène la monarchie pour briser la soumission collective. Capture d'une performance qui montre le roi en train de s'adresser à la foule. Pièce par Aarohan Theatre Group, Kathmandu 2006. Source: <http://www.monicamottin.com/theatre-for-social-change/>, consulté le 05/01/2020

Ce théâtre utilise la coprésence des corps comme satire et l'esthétique du jeu comme manière de faire du commun. Sur des références explicites à Augusto Boal, le *Loktantrick natak* n'est pas un théâtre qui *mime* mais un théâtre qui *fait* et qui transfère le pouvoir au peuple pour le sortir de son mutisme et de sa répression (Mottin, 2018). Dans le groupe Aarohan, les artistes racontent que ce théâtre « se faisait avec le cœur ». Ils et elles prenaient des risques forts, mais voyait le besoin des foules de chercher des émotions fortes qui puissent les construire en une communauté unie. Or c'est l'un des rôles du théâtre que d'assurer une intrication des logiques émotionnelles et rationnelles, afin d'inviter les spectateurs à prendre part.

Débutant dans les murs de la Gurukul school, ce type de théâtre qui a milité pour une réouverture du débat public a progressivement prit possession de lieux clefs et ouverts dans la ville : des lieux qui n'étaient pas dédiés au théâtre mais qui étaient centraux dans la ville et stratégiques pour une réappropriation du pouvoir. Le théâtre a donc agi dans les consciences comme une fabrique de l'espace. À la manière d'un contre-pouvoir, il a créé sur la base d'une culture népalaise, des imaginaires et des connotations communes à un groupe. Ainsi le rôle des arts performatifs a été essentiel pour reconquérir des espaces de liberté, et pas seulement pour avoir excité un imaginaire démocratique. Le *Loktantrick natak* est littéralement une forme de nouvelle politique en acte car il transfère l'autorité morale du discours à la rue. La « théâtralité du désaccord » a donc fondé au Népal une référence démocratique dans les années 2000 ³⁵ (Mottin, 2018 :111). Et si cette forme de théâtre est très liée à une crise politique précise, l'art de la scène s'est prolongé par d'autres formes militantes comme avec le *Kachahari natak*.

³⁵ Un autre théâtre mériterait une étude à part entière en dehors de Katmandou, c'est le théâtre mené par les troupes maoïstes dans les villages du Népal. Théâtre politique par excellence, les représentations maoïstes diffusaient une idéologie égalitaire et révolutionnaire en faveur de leur parti, avec à la fois une adaptation au contexte culturel local et une forme de négation de ce contexte en obligeant les personnes d'un village à assister à la représentation. La complexité de la place du théâtre dans le cas de la guerre civile et les sources encore rares demandent une étude à part entière.

4.3 Kachahari natak et théâtre de l'opprimé : la circulation des modèles du théâtre communautaire

Dans *Acting Together*, John Paul Lederac raconte en préface son expérience de *Kachahari natak au Népal*. Venu d'Amérique du Nord et faisant un tour des continents pour produire une comparaison entre différents pays où une pratique du théâtre participe à un processus de construction de la paix, il reste marqué par la performance donnée par la troupe Aarohan. Dans cette performance, la troupe dresse le portrait d'une jeune femme de basse caste, devenue domestique dans une famille de Katmandou et progressivement esclavagisée par sa famille d'accueil. Le principe de la pièce est le suivant : la troupe pose le décor de l'histoire, fabrique une tension sur la dégradation des conditions de vie de la jeune femme et s'arrête pour interpeller le public et lui demander « que feriez-vous dans sa situation ? Dites-nous, vous êtes les dramaturges maintenant ». Lederac raconte que les solutions ont fusé dans le public mais qu'aucune ne s'est révélée très concluante. Dans le débat qui a suivi en revanche, une femme aisée du public s'est exprimée pour confesser que cette situation lui inspirait une grande vraisemblance avec sa propre domestique, et qu'elle n'avait jamais pensé que sa femme de maison avait une histoire : « I forgot she was a person ». Cet exemple résume bien le type de tension et de réaction caractéristique du théâtre *Kachahari*. D'ailleurs, il est intéressant de mesurer à quel point la traduction du titre *Acting Together* pose problème en français : « Jouer ensemble » aurait quelque chose de trop léger ; « Faire du théâtre tous ensemble » perdrait cette qualité d'agir induite dans « acting » ; « Performer ensemble » serait trop vague et « Agir ensemble » serait trop peu précis pour se référer à l'acte théâtral. *Acting together* induit que le théâtre et son jeu de scène impulsent une action collective et initie un agir collectif.

Le théâtre *Kachahari* est l'adaptation locale népalaise du théâtre forum d'Augusto Boal. *Kachahari* en népalî désigne le nom d'un lieu : celui depuis lequel on organise des débats dans les villages. Le terme choisi fait donc référence à une tradition encore vive de gouvernance locale dans les milieux ruraux du Népal. Pourtant le *Kachahari natak* est une forme de théâtre plutôt urbain, qui a peu à voir avec la gestion quotidienne des affaires d'un village. Tout comme le théâtre pour la démocratie décrit précédemment, le *Kachahari* est un théâtre de rue. Mais contrairement au premier qui agit au niveau macro de la société, le *Kachahari* agit sur un niveau micro, en contact direct avec un petit groupe de *spect-acteur*. Mottin dit à cet égard que le premier vise le « spécial » tandis que le second vise « l'ordinaire » (Mottin, 2018 : 117). De la sorte, il vise la gestion quotidienne des conflits plutôt qu'une révolution structurelle de l'ensemble d'un système politique, de sorte à lutter contre une reproduction systémique de la pauvreté ou de l'oppression. Qu'il soit pratiqué en milieu urbain ou rural, le *Kachahari natak* reprend la structure du théâtre forum de Boal : une mise en scène ; l'arrêt de la scène à un moment d'acmé par un « joker » ; des solutions proposées par le public ; leur mise en scène ; et un temps de débat enfin sur ce que l'expérience a déclenché. Dans la plupart des cas, ce sont les comédien·nes qui décident en amont d'un thème de prédilection et qui forment le synopsis du théâtre forum. Mais la force des propositions vient des spectateurs ou spectatrices, forcés par leur présence à être des acteurs ou actrices de solutions. C'est la raison pour laquelle cette forme a particulièrement intéressé les ONG du Népal. Durant les années 1990 particulièrement, l'intense activité des ONG au Népal a fait fleurir un grand nombre de troupes pour mettre en œuvre du théâtre forum, aussi bien à Katmandou que dans sa vallée ou dans des

milieux ruraux. Cette forme de participation a été notamment soutenue comme forme propice d'échanges dans des zones dites reculées où les populations sont souvent illettrées. Ce théâtre a donc été progressivement appelé un « théâtre pour le développement » et rejoint un courant mondialement institué : *Theater for Development* (le Tfd) dont Epskamp (pour la théorie générale) et Davis (pour le Népal) sont les principaux informateurs (Davis, 2010; Epskamp, 2006). Le Tfd permet une approche systémique et participative du développement et considère qu'une lutte contre les inégalités de développement nécessite une formulation locale des problèmes et des solutions. En ce sens, ce théâtre est utilisé pour élargir la reconnaissance d'un droit à la participation et fournit des débats plutôt que des infrastructures ou du matériel lourd de développement. De la sorte, le *Kachahari natak* suit la mouvance d'un développement par le bas.

Néanmoins, le succès du *Kachahari natak* l'a rendu tributaire des fonds et des commandes du développement. En grande majorité aujourd'hui encore, les comédien·nes qui se professionnalisent gagnent leur vie non pas en jouant des pièces dans un théâtre, mais en répondant à diverses commandes d'ONG. Promouvoir le théâtre comme agent transformateur est intéressant en soi et a encore fait ses preuves lors du séisme de 2015 pour accompagner une résilience de la population. Mais il limite les gens de théâtre à des actions ponctuelles ainsi qu'à des calendriers et des budgets qu'ils ne contrôlent pas. Par exemple lorsque j'ai débuté mon terrain à Sirubari, deux de mes amies comédiennes étaient régulièrement embauchées par des ONG pour mettre en œuvre du théâtre forum ou du théâtre de rue en milieu rural. Deux ans après, en 2017, elles se tournaient vers la télévision car les ONG avaient épuisé tout leur budget exceptionnel « post-séisme ». Mais au-delà de cette dépendance au budget, la condamnation du « théâtre et développement » au Népal vient du fait que les acteurs et actrices sont devenues de simples messagers ou messagères d'une morale éducative, produite par les ONG. C'est du moins l'argumentaire que l'on m'a exposé à plusieurs reprises lors de conversations informelles dans les théâtres de Katmandou (Min, Lamichhane). En effet, aujourd'hui le théâtre forum est régulièrement utilisé pour amener une collectivité à réfléchir sur l'usage des eaux usées, sur le travail des enfants, sur les risques des maladies sexuellement transmissibles, tout cela à la manière d'un programme scolaire ludique. Or le propre du *Kachahari natak* était justement une volonté de ne pas arriver en tant qu'expert·e d'un sujet mais d'utiliser un théâtre communautaire pour faire émerger des problématiques et solutions d'une assemblée.

C'est ce qui distingue le théâtre de rue professionnel et le *Kachahari natak* c'est la provenance du savoir. Comme le raconte Pokharel, dans le premier cas, les acteurs et actrices vont dans la rue "with a head full of things and come back empty." (Mottin, *op.cit.* :125). À l'inverse quand ils et elles performant du théâtre *kachahari* "they go with empty head and come back full" (*Ibid.*). Cette image qui distingue une tête pleine qui se vide *sur* une audience et une tête vide qui se remplit d'une audience montre bien que l'information du théâtre forum provient de l'audience. Pokharel dit à propos de ce théâtre: "The people know the issues they face better than we do, we can never tell for sure what the solution is. Through interaction and improvisation, we help the audience explore and find it." (Abha, 2018). Aider une troupe à trouver ce qu'elle a à dire, c'est initialement une méthode de participation au développement originale, mais qui a dérivé sous la dépendance des ONG et Pokharel (le fondateur de la Gurukul School of Theater) dit que le *Kachahari natak* a perdu son langage théâtral et artistique au point que dans les années 2000, l'annonce d'un théâtre-forum au Népal résonnait dans la tête des passants comme synonyme d'un problème d'eau potable ou de toilettes dans la région (Mottin, *op.cit.* :120). La dérive est telle que le *NGO theater* est devenu un

genre en soi, qui a divisé les artistes de théâtre sur leur éthique et leur vision du rôle de l'espace esthétique à des fins sociales (Mottin, *op.cit.* : 121). Ceci étant, cette dérive structurelle ne doit pas invisibiliser les risques internes à la pratique du théâtre forum. Car en effet, même dans sa forme originelle de participation, le *Kachahari natak* prend le risque de voir des pouvoirs se réaffirmer plutôt que d'être contesté. Comme le rappelle Boal, le théâtre forum est un outil, il est transférable à tout contexte, mais jamais il ne doit être pris comme une recette miracle et c'est une vigilance active qui doit l'accompagner dans tout son processus. Aujourd'hui, le *Kachahari natak* continue d'être pratiqué mais les théâtres indépendants comme celui de l'école Gurukul cherchent désormais à renouer avec des formes véritablement participatives non commanditées. L'une des formes privilégiées de ce théâtre indépendant est celle de l'atelier immersif où les comédien·nes prennent du temps avec un groupe pour faire émerger ensemble un scénario qui puisse être la base d'un théâtre forum (workshop). Mais ce format requiert une lenteur qui convient parfois peu aux organismes donateurs et aux comédien·nes car : « doing social theater with communities can become full-time job » (Mottin, *op.cit.* : 155). Le travail que nous avons effectué avec Pariksha à Sirubari par exemple étonnait les comédien·nes du Mandala théâtre pour qui aller dans les villages de manière immersive est éreintant et peu valorisable. Mais c'est justement parce qu'un terrain de recherche en géographie est en quête de cette immersion et de cette participation qu'une forme de théâtre communautaire lui convient bien.

Pour conclure sur ce portrait des différents théâtres dans le paysage népalais, je noterai qu'il existe différents courants de théâtre dans l'histoire du Népal, et que la forme que nous avons mise en place avec Pariksha en est à la fois l'héritage et le refus, dans la mesure où le théâtre déclencheur que nous avons choisi ne répond ni à une crise démocratique, ni à un programme de développement. Parce que le terrain en géographie a des outils pour aborder le temps long et une autonomie de travail, le théâtre communautaire à des fins de recherche participative est une configuration neuve, qui permet d'élaborer des savoirs collectifs au terme de plusieurs séjours.

5. Le choix du théâtre à Sirubari : la fabrique d'une coopération pour une recherche participative en géographie

Évoquer les différents usages politiques du théâtre au Népal est essentiel pour situer ma méthode de recherche dans la mesure où Pariksha Lamichhane hérite de ce contexte de formation. Pourtant notre collaboration a voulu se distinguer des formes de théâtre instituées tel que le *kachabari* ou le théâtre développement. En effet notre « théâtre déclencheur » ne repose pas sur une troupe de théâtre, il n'a pas de financement extérieur, et il ne souhaite ni faire passer un message de développement ni s'affilier à un parti politique. Il constitue une démarche autonome de relation recherche/art/participation pour établir un espace commun de réflexivité à partir des vécus locaux.

5.1 Formation de Pariksha et son rapport au théâtre

Être comédien professionnel est un phénomène relativement récent au Népal, être comédienne professionnelle l'est plus encore, et Pariksha fait partie des rares à s'acharner en la matière. Au Népal comme en Grèce antique ou dans certaines pièces occidentales contemporaines³⁶, les femmes n'ont pas le droit de jouer du théâtre : c'est un art et un lieu de pouvoir dont elles sont exclues. Si je suis revenue sur cette contextualisation nationale du théâtre au Népal, c'est donc pour mieux illustrer la force de caractère et de détermination que Pariksha a dû mettre en œuvre pour tracer sa voix dans ce domaine artistique, témoin d'un engagement politique féministe.

Pariksha Lamichhane est née à Pokhara, dans une famille brahmane aisée et cultivée (un père universitaire et une mère active dans le social). Née en 1991, elle est la première enfant de sa famille et grandit avec les obligations que ce statut engage. Adulte, elle passe son diplôme d'infirmière et exerce à l'hôpital de Pokhara avant d'arrêter pour reprendre un cursus de Master en sociologie à l'université de Pokhara. Parallèlement à ce diplôme, elle découvre le théâtre et s'inscrit à l'école de théâtre Mandala, à Katmandou, pour devenir comédienne et metteuse en scène. Son arrivée dans la capitale est encadrée par sa famille et elle doit séjourner dans un hôtel de jeunes femmes. Au travers de notre première rencontre et tout au long du travail à Sirubari, Pariksha n'a cessé de m'expliquer que ses chemins successifs dans la médecine, la sociologie et le théâtre sont une seule et même route qui guide son envie de comprendre la société et ses mécanismes d'oppression. Elle trouve dans le théâtre l'équilibre entre sa volonté de comprendre, son militantisme et son besoin d'agir. Pour rendre compte de ce parcours et du récit qu'elle fait d'elle-même à la troisième personne voici ce qu'elle note :

³⁶ Consciente de la provocation, je pense spécifiquement à la pièce *En attendant Godot* (Beckett, 2009) qui encore aujourd'hui n'a pas le droit d'être interprétée par des femmes parce que leur attente passive dans la rue risquerait d'évoquer la prostitution, ce qui n'est pas l'objet de la pièce. L'exception de cette pièce a peu de choses à voir avec l'interdiction totale chez les Grecs des interprètes féminines, mais il n'est pas banal de rappeler que les femmes ont longtemps été exclues du théâtre et qu'à ce titre constituer des groupes de femmes à Sirubari pour les ateliers dramaturgiques contiennent une part en soi d'émancipation collective.

“Pariksha was always a rebel, right from her childhood days as she never tried to fit in the gender roles and broke the social barriers that were unfair. She asked questions and being unable to find the satisfying answers, her journey started toward seeking the answers. Theatre gave her the connection between herself and the society. She could finally understand the relationship between social norms and human behaviour in a deeper level. After working in the capital city for years, Pariksha had a dream to use theatre as a tool to initiate bottom up approach in the rural villages of Nepal with a strong determination of challenging social injustice, inequality and long-lasting patriarchal dominance” (Landrin et Lamichhane 2019 : 9)

Dans la présentation de ses influences, Pariksha insiste pour dire qu'elle vient du théâtre de l'opprimé et s'identifie aux outils d'Augusto Boal. Ses formateurs à Katmandou sont les initiateurs de l'école Gurukul et ont été membres de la troupe Aarohan, ils sont donc partisans des formes de théâtre politiques présentées à la section précédente. Mais elle a également suivi un nombre de formations initiées par des gens de théâtre australiens, colombiens, anglais, états-uniens, indiens et français. Elle fait désormais partie du théâtre Mandala en tant que comédienne et metteuse en scène où elle a initié au sein de l'institution un groupe de théâtre de femmes. Pourtant, ses initiatives artistiques et ses positions politiques ne sont pas toujours favorablement reçues dans un milieu artistique encore dominé par des artistes masculins (*Carnet de terrain 2*). En 2016 elle se fait remarquer à Katmandou par la pièce qu'elle met en scène : les *Monologues du Vagin*, d'Eve Ensler (Ensler, 2015). La nature politique de l'œuvre et son caractère tabou autour de l'intime féminin lui vaut de faire la une dans le journal *Kathmandu Post*³⁷. Enfin, elle tente en 2018 de monter une école de théâtre à Pokhara pour décentraliser l'apprentissage d'un art de la scène hors de Katmandou, mais face à des difficultés administratives, elle repousse cette initiative. Enfin pour ajouter un élément à son influence artistique, Pariksha a aussi suivi des formations en Art Thérapie, une manière d'utiliser l'art à des fins de santé mentale et de libération des émotions. Pour toutes ces raisons, Pariksha incarne une figure du théâtre qui fait des choix assez marginaux et qui bouge les lignes du théâtre de l'intérieur (*Carnet de terrain 2*).

³⁷ Pariksha Lamichhane fait la une du journal *Kathmandu Post* avec son interprétation d'Eve Ensler : <https://kathmandupost.com/miscellaneous/2016/03/05/not-vulgar-against-violence>

Carnet de terrain 2 : Un atelier de *Kachahari natak* au défi du genre

Au début de l'année 2018, Pariksha participe à une semaine de résidence organisée par l'école Mandala autour de « l'entreprenariat des femmes ». Le but des membres de l'atelier est d'organiser un théâtre forum (*Kachahari natak*) qui puisse être performé dans la rue à Katmandou. Sur les dix inscrit·es au workshop, Pariksha est la seule femme. Elle me raconte alors comment les garçons du *workshop* ont décidé de changer le thème au vu du manque de femmes. Dès ce premier jour, Pariksha s'est opposée à leur négociation et leur a fait réaliser que si elle était la seule présente, c'était la preuve d'une défaillance structurelle. Précisément parce qu'elle était la seule femme, Pariksha a insisté pour garder ce thème. Ne s'opposant pas à l'argument, le groupe de théâtre a commencé à travailler à l'élaboration d'un scénario. Pariksha a alors proposé de construire un synopsis autour de l'enjeu de la « permission », qui se trouve être une injonction sociale à laquelle sont soumises les femmes. Voici le déroulé du scénario :

Une femme est mariée à un homme qui a quinze ans de plus qu'elle. Tout au long de sa journée et de sa vie, elle demande la permission à son mari pour ce qu'elle souhaite entreprendre. Tant que son mari est à la réception de son ouvrage, il accepte. Sur un ton humoristique l'homme donne la permission à sa femme de lui faire un beau costume, l'autorisation d'aller au marché pour lui faire un bon repas, l'autorisation pour prendre de l'argent afin d'acheter des habits à son fils, lui donne la permission de chanter pour lui ou d'aller au temple pour le célébrer etc. Après des années passées sur ce modèle, la femme veut monter un commerce de mode pour enfin, faire quelque chose pour elle. Mais son mari à ce moment-là ne lui donne pas la permission. La femme a peur d'insister ou de recevoir une réprimande et ne sait comment gérer le refus. *À ce moment-là la pièce s'arrête, et le groupe demande aux spect-acteurs : qu'est-ce que la femme peut faire ?*

Quand elle énonce sa proposition au groupe, Pariksha n'est pas prise au sérieux. Les comédiens lui reprochent un scénario qui n'est pas assez problématique et lui rétorquent qu'il suffit à la femme d'insister un peu pour avoir une permission ou bien, le cas échéant, monter son commerce sans la permission de son mari puisque la loi l'y autorise. Ils ne voient pas où est le « problème » et le « conflit » à résoudre par le théâtre forum. Lorsque Pariksha me raconte cette expérience, elle insiste pour dire que ses camarades font preuve d'androcentrisme. Puisque la permission n'est pas une injonction de leur éducation, ils ne conçoivent pas la tension qu'elle peut créer dans la vie d'une femme. Pariksha insiste pourtant auprès de son groupe, et finit par le convaincre de l'intérêt.

Le jour de la performance en rue, Pariksha raconte qu'il y avait d'abord essentiellement des garçons au premier rang et qu'au fur et à mesure que la pièce avançait, les filles sont passées devant. Quand le joker a posé sa question « que faire » à la place de cette femme, beaucoup de propositions ont émergées. Parmi elles, une jeune femme est venue sur scène en menaçant le mari de divorcer s'il ne l'autorisait pas à monter son commerce. Le mari (joué par l'un des acteurs du Mandala) lui a répondu : « ok, pas de soucis, vas-y ; moi je vais trouver une autre femme, mais toi tu ne retrouveras pas un autre mari », ce qui est une interprétation très réaliste de la situation.

À l'issue, les comédiens du Mandala théâtre ont remercié Pariksha : ils s'étaient décentrés et n'avaient pas imaginé que l'audience aurait autant de débats à mener sur la « permission ». Malgré tout conclut Pariksha, ils restaient assez surpris et étrangers à la réalité de l'auto-censure ; alors qu'à l'inverse pendant le théâtre, même les filles non mariées se reconnaissaient dans la situation.

Carnet de terrain 2 : Un atelier de *Kachahari natak* au défi du genre. Le 9 mars 2018.

Contrairement à la plupart des jeunes de sa génération, Pariksha ne rêve pas d'aller à l'étranger mais plutôt de comprendre les gens de son pays et de pouvoir faire renaître localement des pouvoirs d'agir. Selon elle, le théâtre est une manière d'aller à leur rencontre et de partager la possibilité de se transformer (Landrin & Lamichhane, 2019). Ainsi, suite à sa formation en milieu urbain avec des professionnel·les du théâtre, elle tient à aller dans les villages pour pratiquer un théâtre avec des non initié·es. Son expérience dans les milieux ruraux autour d'un théâtre communautaire a débuté suite au séisme de 2015 dans la région de Gorkha, l'épicentre de la catastrophe. C'est là qu'elle découvre « un autre Népal » comme elle le nomme, et qu'elle décide de cultiver un théâtre d'essai, de répétition et de conscientisation collective plutôt que d'interpréter des pièces au Mandala Théâtre (Vidéo 1)

Vidéo 1 : « Un autre Népal »

Vidéo 1 : Interview de P. Lamichhane à Pokhara. Source : M. Kgozien. Le 17 octobre 2017

Quand je la rencontre, elle a quatre ans d'expérience dans le théâtre, elle estime donc qu'elle a encore tout à apprendre et qu'elle veut introduire le théâtre " especially to the women and children in order to create a collective wave of common interest and strength through the freedom of expression" (Landrin et Lamichhane 2019 : 9) Formée au théâtre de l'opprimé, à ses différentes adaptations en contexte népalais, à la mise en scène et au théâtre communautaire en milieu rural, Pariksha s'est constituée un bagage dans lequel le théâtre apparaît véritablement comme un « art de la relation » (Grotowski cité par Pradier 2010). Le pouvoir du théâtre selon elle, c'est de rendre visible des oppressions intériorisées, d'aider à les conscientiser, à les formuler et à les changer. Et la force du groupe c'est précisément de mettre en commun ces expériences subies au travers d'outils simples (Vidéo 2).

Vidéo 2 : « Le pouvoir du théâtre »

Vidéo 2 : Interview de P. Lamichhane à Pokhara. Source : M. Kgozien. Le 17 octobre 2017

Par ce processus, le théâtre devient une manière d'entrer en soi et de mieux lire la société). Au croisement de ces différents terrains, elle conçoit qu'une activité théâtrale dans un village doublée d'une vigilance non interventionniste soit une occasion de partager ce que j'ai nommé un privilège épistémique.

5.2 Pariksha et Lise, artiste et chercheuse, un duo intuitif

Comme je l'évoquais précédemment, l'intuition a longtemps été dévalorisée comme type d'accès à la connaissance, que le sens commun a opposé à une raison indépendante et objective (Ingold, 2002). Pourtant, cet atout que nous avons toutes et tous comme le rappelle Ingold, est précisément ce qui doit servir comme horizon méthodologique d'une production scientifique, et c'est d'elle que j'ai usé lors de la rencontre avec Pariksha. L'intuition selon Ingold n'est pas un don ni l'expression variable d'une inspiration soudaine, mais une compétence. Elle est cette capacité à voir clair dans

un environnement complexe de sens et de perceptions, en faisant la synthèse de toute une somme de facteurs en jeu. L'intuition ne peut pas débarquer en dehors d'un contexte puisqu'elle émerge à la suite d'une immersion. Vue comme telle, l'intuition est un outil sculpté sur le champ de la sensibilité, de l'écoute, des émotions, de la capacité inventive et de capacités de discernement qui échappe en partie à une explication rationnelle et calculée. Ingold dit que ces outils sont ceux de l'humanité, "and scientists – who are human too – depend on these capacities and skills as much as do the rest of us" (Ingold 2002: 25).

La proposition que j'ai faite à Pariksha de venir organiser une semaine de théâtre dans un village de l'Annapurna reposait sur une intuition, ce n'est que progressivement qu'elle s'est élaborée comme une méthode. Car en effet, le terrain de thèse et la recherche que j'ai menée ne se sont pas d'abord attachés à une hypothèse scientifique que je serai ensuite venue vérifier (méthode déductive). Ils ne tiennent pas tout à fait non plus d'un ensemble de phénomènes que j'aurai voulu généraliser (méthode inductive) mais procèdent plutôt d'une méthode abductive. La méthode abductive, terme peu connu de la géographie, s'applique pourtant à bon nombre de démarches de terrain forcés d'inventer, de créer, de reconfigurer par une nouvelle hypothèse ce qu'il ou elle n'avait pas pu imaginer auparavant. Le raisonnement abductif ne s'oppose pas aux logiques déductives ou inductives, il le complète et doit être entendu comme une étape du raisonnement géographique. Cette étape du raisonnement et du façonnement méthodologique ne prétend pas trouver des moyens pour voir un réel existant, mais cherche les moyens de concevoir une réalisation nouvelle qui puisse donner à voir des enjeux, qui sans elle sont illisibles. Le raisonnement abductif n'est donc pas à proprement parler démonstratif, au sens où il n'apporte pas de preuves pour répondre à une hypothèse, mais il déclenche une recherche pour répondre à des anomalies observées. Dans le raisonnement abductif, le terrain est premier, c'est de lui qu'émergent les obstacles et les solutions méthodologiques créatives capables d'ordonner et de croiser dans un récit explicatif ce qui surgit de manière complexe. Cela ne veut pas dire qu'il faut arriver sur un terrain sans aucune hypothèse ou champ d'étude préalables (car ce sont bien ces lunettes préalables qui nous permettent de voir des anomalies), mais le procédé abductif fait véritablement la promotion d'une démarche qui conçoit localement sa méthode plutôt que de lui appliquer des boîtes à outils hors champs. C'est en ce sens qu'il est un raisonnement inventif et qu'il constitue une procédure soutenue par la géographie sensible et expérimentale. Pour ma part, les difficultés qui s'annonçaient pour étudier le genre au Népal (voir chapitre 1) ainsi que la rencontre fortuite avec Pariksha Lamichhane, m'ont mené à fonder l'hypothèse selon laquelle l'usage de la scène pourrait construire une méthode de terrain heuristique.

5.3 Genèse d'une rencontre pour l'hypothèse de la scène

L'idée que le théâtre puisse créer un privilège épistémique dans un village du Népal m'était déjà apparue à Sikles. J'avais assisté le 8 mars 2017 (Journée internationale du droit des femmes) à Sikles à une mise en scène par un groupe de femmes gurung. Aidées par une médiatrice responsable du département Genre et Développement de l'Aire de Conservation de l'Annapurna (ACAP), un groupe de femmes présentait sur une petite scène ce qui faisait obstacle à leur quotidien. Assistant à cette journée, j'avais pu voir et écouter des poèmes, découvrir des gestes et des chorégraphies qui

représentaient à l'aide de la scène des expériences de la vie quotidienne. La force et la capacité de ces femmes à se présenter devant un public (donc dans une logique démonstrative) avaient éveillé l'admiration et m'avaient déjà invitée à postuler dans cette activité, un grand potentiel analytique pour la recherche. Mais entre cette expérience succincte de spectatrice à Sikles et l'idée de mener mes propres ateliers de théâtre sur un terrain d'étude, il y avait un monde.

Pourtant, le premier avril 2017, je rencontrai Pariksha dans un café de Pokhara loin des cohortes touristiques. Notre conversation ce jour-là a été une effusion de partages, d'accroches et d'enthousiasmes. Bien qu'avec des parcours de vie différents, des statuts sociaux et des contextes d'éducation variés, nos envies convergeaient. Elle avec le théâtre, moi avec la recherche et toutes deux dans une culture partagée pour la justice sociale : nous avons les mêmes perspectives. Et si nos outils pour interroger le monde et agir avec lui différaient, ils semblaient se compléter. La manière qu'avait Pariksha de faire du théâtre et d'engager la participation rejoignait mon aspiration à fonder une recherche qui puisse servir d'abord à celles et ceux qu'elle engage. Pour la première fois depuis mes séjours au Népal, je parlais avec une Népalaise de mon âge qui partageait l'envie d'explorer des zones rurales en arrivant autrement qu'avec une figure d'experte. Les précédentes amies ou traducteurs et traductrices népalaises mettaient un point d'orgue à « tout m'expliquer de leur culture » et ne saisissaient pas l'enjeu du décentrement que je souhaitais adopter et je ne pouvais pas leur en vouloir pour cela (Clair, 2016). Mais dans la conversation avec Pariksha, ce n'était pas moi qui exposais mes envies pour qu'elle acquiesce ou se mette à mon service. Nous menions précisément toutes deux une conversation d'égal à égal, avec une convergence de militantismes et de prudence épistémologique sur la base d'auteurs lues en commun. Pariksha souhaitait de nouvelles expériences de théâtre dans les villages et moi j'étais en quête d'une pratique qui puissent élargir le privilège réflexif de la chercheuse pour l'étendre à un groupe, qui deviendrait dès lors productrice de savoirs. L'hypothèse de la scène dès lors reposait pour moi sur le pari suivant : créer un lieu et des ateliers de théâtre permettrait à la fois de comprendre des phénomènes qui ne se donnent pas à voir par l'observation ; et encouragerait certains groupes à se réapproprier un pouvoir d'agir par cette nouvelle sphère d'énonciation.

Le 1^{er} avril 2017, entre Pariksha et moi un accord est né sans plus attendre. Nous allions essayer d'aller dans un village toutes les deux, pour constituer de petits groupes de théâtre sur l'espace d'une semaine. Restait à savoir où, avec qui, et quand. Le douze avril, Pariksha arrivait avec une autre de ses amies du Mandala théâtre : Renu Yogi. Elle nous soutiendrait dans l'expérience et pourrait s'associer à la démarche pour mener des ateliers avec des adolescent·es, son âge de prédilection. Je leur proposais d'aller toutes les trois à Sirubari plutôt qu'à Sikles, car j'avais envie de découvrir un terrain neuf ; elles acceptaient volontiers, ne connaissant ni l'un ni l'autre des villages. Ainsi, l'arrivée du théâtre dans ma recherche de géographe est une forme de *kairos*, entendu comme une opportunité à saisir quand elle passe et ouvert aux rencontres imprévisibles. Cette narration est celle que je peux faire de mon côté, mais pour donner une voix directe à Pariksha qui apparaîtra tout au long de cette thèse sans en être pourtant l'auteurice (voir chapitre 7 pour un détail de cette problématique éthique), voici les termes dans lesquels elle-même revient sur la genèse de notre travail de terrain (Tableau 4)³⁸.

³⁸ Perplexe à l'idée d'être un jour la seule auteurice du discours qui présenterait notre collaboration, j'ai demandé à Pariksha lors de notre second terrain si elle accepterait de me dire en ses propres termes et sous la forme d'un entretien ce qui l'a conduite vers notre projet de théâtre. Elle m'assurait que je le savais déjà, mais j'insistais en lui disant que si

**Retranscription de l'interview avec Pariksha, le 30 mars 2018, Pokhara. Source P.
Lamichhane et L. Landrin**

Pariksha : Ok so Lili, what do you want to know? Are you recording yet? [laughing]

Lise: Yes ! Well, I wanted to come back on your first feeling before going to Sirubari and why you were interested by this adventure. Do you want me to ask different questions or do you want to speak freely like this?

Pariksha: If you have questions then it's ok, it's fine.

L : All right...I remember since the first day you told me that you're a rebel. Would you define yourself as an "activist" and what pushed you in this way?

P : From childhood I question everything and if I do not have answer I try to find by myself and work in this sense. I had to be convinced and not accept what people say. This was my way to find an answer. Whatever social, cultural, religious thinking, I can't know if something is good just by looking. I had to be convinced that this rule or another had a sense.

L : What are you looking for in Sirubari? What is the aim of this action?

P: I would define myself as an emotional person. In all my different actions I tried to converse this emotional aspect into action. This experience is a self-satisfaction most of all. I change from nurse to turn to theater. I am searching a satisfaction for soul and this is starting with communities. I have to connect with other and myself. I have to learn and feel with people. First in Sirubari I had no expectation, I went to it with desire and intuition: *let's go*. But then when we reached there we found out so many topics: teenager ask to speak English, women ask for empowerment... It's overwhelming. When I go to the village I don't go as a teacher, or nurse or actor. I just go as a normal person as they are, finding similarity with them, sharing knowledge, finding in what they are talented (music for instance). Be true with yourself, that brings connexion. When I go there, I feel like them, I dress equal. We start sharing, listening. It's a double listening you know that.

[silence]

There are also kids who live in a short place. If they could go abroad or fly, it could be a nice luggage for them, but they can't and I saw how activities with them was important. Even in the bigger school they said to everyone « I did it in village », they will remember everything we do, we put encouragement to them. Even the women said « oh we became men for the first time » or « oh even girls look nice in pant ». It is so important for everyone to get new perspectives. In city it's not so important to get such experiences, but in village it is.

L : Why did you choose theater then ?

P : This is skills I have. I learned it and I know how effective it is. With theater we go deeper inside. I experienced it and I would like others to experience it. Theater is not about acting, it's activities, finding connexions through the body language. It's intelligence sensible. We look in society in a focused way, in precise details and we started to bring changes in ourselves. Theater is an occasion to look in yourself in a different way. If I play a poor people, I go to this level and feel like this, that brings change perspectives. It opens a lot of layers, it's beautiful to experience human. Sometime it can be scary because of openings, but soon everyone start accepting it. In the beginning I used to smile when I was sad : life ask you to pretend you are good. But now I never pretend out of stage, why to ?

L : How would you define Sirubari's workshop? I mean is it theatre-forum, theatre of the oppressed, other kind of theatre: how to describe it with tools and models?

P : I obviously come from theatre of the oppressed, other forms are just branches of it. I know a lot of activities from Boal. I did numbers of workshop from people coming from USA, Australia, UK, Columbia...and I was also educated to art exercises and art therapy: then I make

j'enregistrais sa parole, elle pourrait être replacée en voix directe et non résumée par moi. En voici la source originelle et sans coupure, en anglais puisque c'est la langue dans laquelle nous avons réalisé cet entretien, un peu moins d'un an après notre rencontre.

adapted form and improvise with those tools. The network exercise for instance was adopted from art therapy for the situation. With physical connexion, you can recognise emotions of other by seeing it, but just before the net we cannot even imagine the emotion of others. Some women said « when I was oppressed alone, I had a hard feeling » but in group, suddenly, they realize that others have the same feeling too.

L: Is it dangerous or risky in some ways for the participants?

P: It's a new thing for them, obviously it's hard to go alone with it. Yes, we spontaneously ask them what they think, how they feel, but they could not. We have to guide them in a proper way, proper time and not hurrying. Once they believe in us, they start to accept the process, it's our duty to make them believe and trust us. Slowly because it's a new thing.

L: By ruling this workshop, what are the main obstacles to overcome according to you?

P: There are no obstacles! [laughing loudly] no...obviously there are so many things. First people don't know nor figure out what theater is. It took a year to make a performance with a group; they trust us but before they had not a clue of what is it, some of them were very surprised looking at their video. Second, they are really poor in rural area, there are a lot of others priorities to fulfil (food, kids, family, working) we cannot arrive and say 'let's do theater', this cannot be a priority. Talking changes is not a priority. At the end I needed to said them « you came and you are so strong, so trust yourself ! » This time even the one who were distant at first became so supportive, because they did theater with us. I felt connexion and they let us the key.

L: Great! Thanks, it's good to hear you.

P: Same here [Hug]

Tableau 4 : Retranscription de l'entretien avec Pariksha Lamichhane à Pokhara. Source : P. Lamichhane et L. Landrin. Le 30 mars 2018.

Pour rejoindre Pariksha dans son analyse, le choix du dispositif théâtral à Sirubari repose sur une « double écoute » ou cette « écoute à double sens » [double listening]. Comme le dit Pariksha, « Theater is not acting », ce n'est ni jouer, ni mimer, c'est entrer en soi et en dialogue avec un groupe et avec le corps pour faire émerger des savoirs insoupçonnés. Dès lors pour revenir aux questions que j'évoquais au début de ce chapitre, le théâtre que nous avons mis en place n'est pas un registre littéraire, il ne vise pas non plus un message politique et constitue un théâtre amateur non subventionné par des ONG, et vise des participant·es sans formation artistique. Dans notre cas le théâtre ne désigne donc pas un lieu institué (car il n'y en a pas dédié à cela), il désigne un processus par lequel s'organise collectivement un espace d'émergence au sein du quotidien. Avec ce cadre d'accord, Pariksha et moi-même sommes parties à Sirubari sans n'y connaître personne, avec l'intuition partagée que nos qualités respectives d'artiste et de chercheuse pouvaient constituer un terrain d'étude et d'expérience fécond. Et si je fais le récit de notre rencontre et de la mise en place de notre dispositif en usant d'un « je » ethnographique, c'est parce que l'enjeu de cette méthode repose tout autant dans sa construction que dans son effectivité que dans son évaluation. Le théâtre déclencheur que nous avons mis en place demande à s'évaluer comme un curseur d'amont en aval et qui ne passe pas sous silence les concertations et arrangements qui font partie de la recherche collaborative -de ses atouts et de ses difficultés.

5.4 Le choix de coopérations rémunérées

Pour encadrer cet accord de travail en commun, je proposais à Pariksha et à Renu de les payer. Et ce afin de lutter contre l'exploitation locale et bénévole des compétences (Clair, 2016); pour faire circuler et partager des ressources puisque cette recherche de géographie est soutenue par une bourse de terrain à hauteur de 2000 euros (par mon laboratoire Pacte); et parce que ces comédiennes (et Pariksha en premier lieu) sont des artistes diplômées et reconnues. Leur proposer un « forfait » à la manière dont les chercheur·es occidentales embauchent des traductrices ou traducteurs n'était pas satisfaisant à mon sens. N'ayant toutefois pas de budget particulier à allouer à cette action, ni d'idée précise d'un salaire de comédien·ne, je leur proposais comme premier accord de leur fournir une enveloppe de 400 euros pour la semaine (50.000 NRP) à se répartir comme elles l'entendaient, et de prendre en charge l'hébergement, la nourriture (500 NRP par personne et par jour) et les transports. Pour les trois autres fois où je suis partie avec Pariksha à Sirubari (octobre 2017 ; mars 2018 et février 2019) je lui ai fourni une enveloppe de 600 à 700 euros pour les 15 jours de théâtre, à l'exception de la dernière session où je n'avais plus de financement et que nous avons collégialement décidé de mettre l'argent disponible dans la publication d'un ouvrage à destination du village. À chaque fois (sauf pour le dernier terrain) Pariksha a tenu à inviter une amie de son groupe de théâtre : Renu Yogi pour avril 2017 ; Subina Poudel pour octobre 2017 ; Sicksha K.C pour mars 2018). Le contrat financier que je proposais s'adressait à Pariksha, et c'est de son plein gré qu'elle m'a proposé d'inviter une amie qui voulait à la fois découvrir notre action et nous aider dans la gestion d'un groupe de théâtre. Si je n'avais pas la possibilité de payer une seconde comédienne, j'avais de quoi la défrayer des 500 NRP/jour pour le séjour sur place et Pariksha leur proposait après coup une part de son salaire. À ces coûts, il faut ajouter ceux que j'ai déployés pour accueillir une équipe constituée d'une photographe (Elodie Berthe, volontaire ONG Rock'n'wood); d'un vidéaste (Maxime Kgozien, volontaire ONG Rock'n'wood) et d'une dessinatrice (Marine Baudot, indépendante en séjour au Népal). À ces coopérations locales, il faut ajouter des frais de valorisation pour l'ouvrage que j'ai rapporté sur le terrain et sur lequel Lila Peuscet (graphiste) a travaillé. Si bien que dans ce travail de recherche quatre comédiennes ont été impliquées, une dessinatrice, une photographe, un vidéaste, une graphiste, soit huit personnes sur les trois ans consacrés au terrain.

Ce point logistique et financier est plus qu'un détail, car il rejoint structurellement l'un des enjeux de la recherche-création aujourd'hui, qui a un coût pour développer, valoriser et diffuser des coopérations artistes-chercheur·es (Stévançe, 2012). Or trouver des financements dans la recherche pour rémunérer des artistes est un chantier complexe et chronophage, souvent même hors de la légalité puisqu'on ne peut pas rémunérer *quelqu'un* (comme Pariksha qui n'a pas de SIRET ou d'auto-entreprise) lors de ses terrains. Bien évidemment, toutes ces initiatives étaient des choix personnels que j'avais envie de soutenir pour expérimenter différentes formes de coopérations et d'outils qui visibilisent le dispositif théâtral. Ces choix vont à l'inverse d'une démarche de recherche solitaire et de rentabilité. Et en l'absence de bourses obtenues à l'Université de Grenoble Alpes (deux refus des bourses sur les appels à projet de l'IDEX Graduate School et de rayonnement culturel), j'ai souhaité chercher des financements externes pour avoir l'occasion de travailler avec différent·es artistes sur place. Et à ce titre j'aimerais remercier ici Lourdemarie Luete (gestionnaire de l'école doctorale) et Béatrice Derouet (gestionnaire à Pacte) pour leur travail invisible qui rend

possible les transferts d'argent entre la France et le Népal malgré la difficulté de traduire des justificatifs et des logiques administratives françaises en terrain lointain.

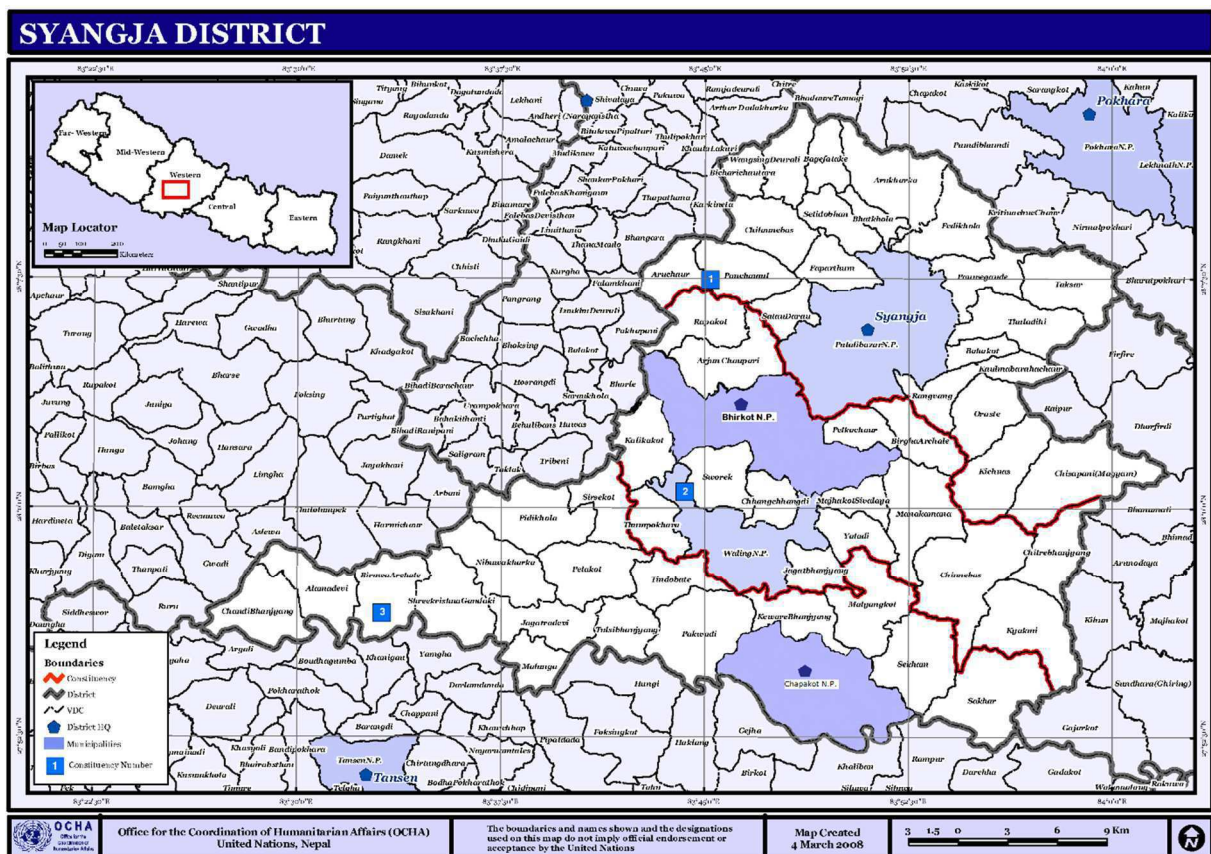
Pour effectuer ces terrains, j'ai donc bénéficié en tout et pour tout de l'enveloppe dédiée aux doctorant·es pour le terrain par Pacte (2000 euros), d'un financement exceptionnel de Pacte pour la publication de l'ouvrage (1200 euros, editing, graphiste et impression comprise), d'un financement extérieur de l'association L.I.E.N.S.³⁹ (500 euros), d'un mécénat de la fondation LIBELLUD⁴⁰ (2500 euros) et d'un crowdfunding de réseau amical (1700 euros). Ces frais qui sont toujours passés par moi dans l'impossibilité de faire des artistes des récepteurs directs de ce soutien, ont été transférés aux collaboratrices et collaborateurs sur le terrain en argent cash, et j'ai pris la décision de couvrir personnellement mes frais de terrain (avion, vie sur place) afin de pouvoir réserver ces financements pour les artistes. Ces choix libres et conscients reposaient sur l'envie d'associer différents corps et métiers autour de ce terrain, et de les payer correctement dans la mesure de ce qui m'étais permis. Car j'ai estimé que la sécurité financière de la bourse de thèse me permettait de partager dans une certaine mesure, une ressource que d'autres n'avaient pas, et à laquelle ils et elles participaient néanmoins. Toutefois, j'ai fait le choix discutable de ne pas rémunérer les participant·es des ateliers de théâtre à Sirubari (voir chapitre 7). Bien que les participant·es soient celles et ceux qui en auraient le plus besoin en termes de pouvoir d'achat, payer les ateliers de théâtre aurait profondément changé sa nature et aurait été à l'inverse des enjeux du Théâtre de l'Opprimé. S'il m'était évident de défrayer et de soutenir l'art de faire de Pariksha, des autres comédiennes ou d'artistes en vertu de leurs compétences propres, il aurait été contreproductif et dangereux d'ouvrir des ateliers de théâtre rémunérés. Toutefois, écrire une thèse à propos d'une méthode théâtrale ne peut se faire en invisibilisant des choix financiers, qui sont à part entière, des postures de recherche et qui requièrent du temps. Pour conclure, puisque le théâtre à Sirubari fait irruption dans l'ordinaire et qu'il demande bon nombre de prudences éthiques, j'aimerais à présent livrer quelques éléments pour situer Sirubari avant que de qualifier le fonctionnement du théâtre déclencheur.

³⁹ L'association L.I.E.N.S promeut des activités humanitaires à caractère culturel au Mali et au Népal. Basé à Chinon, cette association m'a soutenu financièrement pour payer Pariksha et la valorisation de ma recherche. En septembre 2018, j'organisais une conférence dans le cadre d'une journée de présentation de l'association Pour plus de détails voir chapitre 7.

⁴⁰ Libellud est une entreprise d'édition de jeu de société basée à Poitiers. Libellud a produit notamment les jeux de carte d'interprétation DIXIT dont je me suis servi durant les terrains. C'est en les informant du mon usage du Dixit et en leur présentant les projets d'ateliers de théâtre avec Pariksha qu'ils ont accepté généreusement et au-delà de ma requête budgétaire, de me soutenir. En Mai 2018 j'allais les rencontrer à Poitiers. Pour plus d'analyse voir chapitre 7.

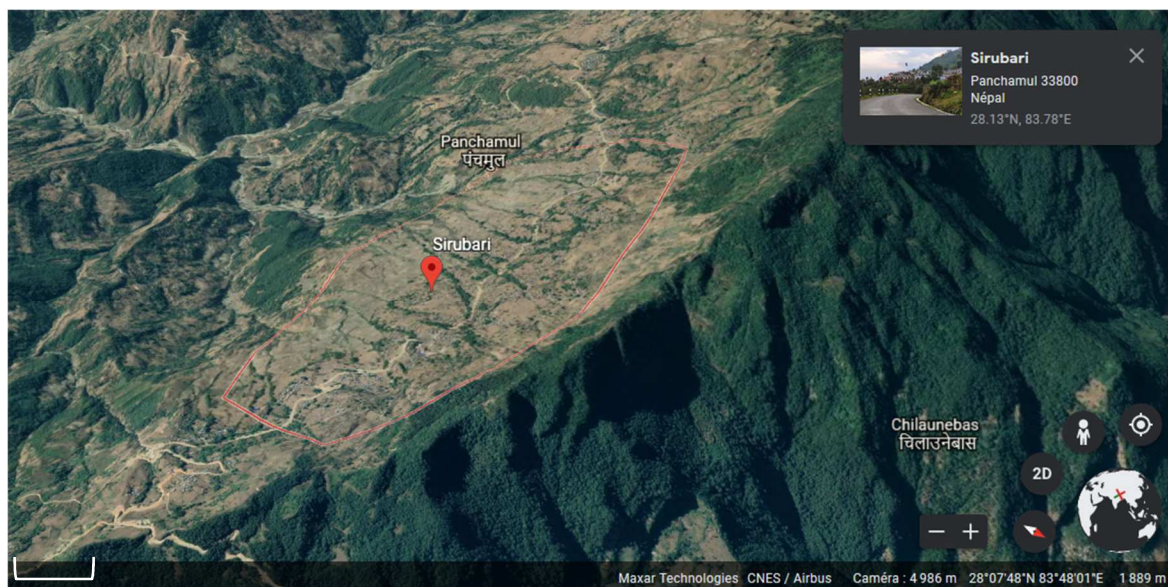
6. Sirubari : une carte de visite pour un théâtre en contexte

Le terrain d'étude que j'ai choisi pour la méthode théâtrale se trouve dans la région Gandaki Pradesh au centre du Népal (Carte 3). Sirubari appartient au District de Syangja qui se situe au Sud de Pokhara, la deuxième grande métropole du pays. En Mars 2017 le gouvernement népalais a réformé les unités territoriales de l'ensemble du pays, pour changer l'ancienne gestion des VDC (*Village Development Committee*) en deux types d'unités administratives : les municipalités urbaines (*Nagarpalika*) et les municipalités rurales (*Gaunpalika*).

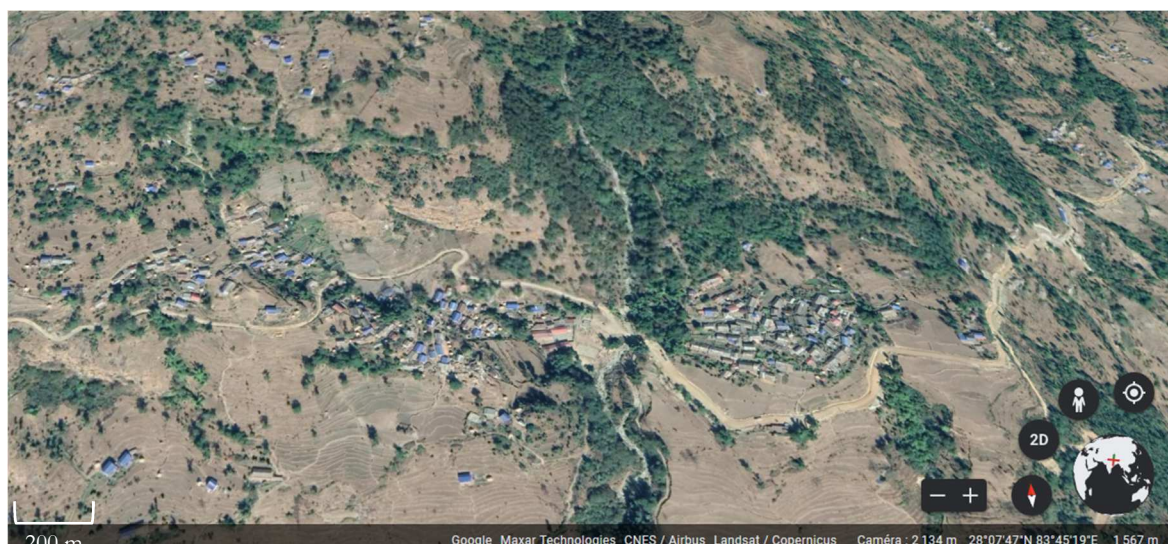


Carte 3 : Le découpage administrative du District de Syangja depuis la réforme territoriale de mars 2017. Source : Office for the coordination of Humanitarian Affairs, United Nation Nepal, 2020.

Comprendre quelles sont les frontières précises de Sirubari demande de décliner un nombre d'échelles administratives semblables à la manière de poupées russes. En effet, le district de Syangja où se situe mon étude comporte onze municipalités urbaines et six communautés rurales. Aandhikhola est l'une de ces communautés rurales, elle-même divisée en 6 *wards*. Panchamul est un *ward* d'Aandhikhola, qui comporte environ un millier d'habitations dispersées sur un versant s'élevant de 1300 mètres à 1900 mètres d'altitude. Et puisque cette dispersion spatiale de l'habitat constitue encore une échelle administrative trop vaste, le ward de Panchamul est à son tour divisé en neuf sous-ensembles. Sirubari est donc une des neuf unités villageoises de Panchamul, et s'illustre comme un village regroupé le long d'un axe carrossable mais secondaire : le chaarikhola sadak.



Carte 4 : Sirubari s'étend le long de trois km de l'axe routier, c'est l'un des neuf secteurs du ward Panchamul. Source cartographique : Google Earth. Réalisation L. Landrin. Décembre 2020.



Carte 5 : Vue satellite sur la répartition de l'habitat à Sirubari. Source cartographique : Google Earth. Réalisation L. Landrin. Décembre 2020.

Alors même que cette entité rurale est à soixante kilomètres de Pokhara (huit heures en bus) et deux jours de voyage de Katmandou, la mondialisation s'y internalise de manière spécifique et transforme les arts de vivre au prix de fulgurantes mutations (Dollfus, 2007; Ripert, 2015). Décrire ce territoire demande donc de voir d'abord en quoi cet espace connaît une trajectoire comparable aux milieux ruraux népalais, avant de s'intéresser plus précisément aux logiques de frontières invisibles qui segmentent cette unité territoriale du « village de Sirubari » (*Sirubari gaun*). Enfin, puisque Sirubari bénéficie d'une aura touristique particulière qui le distingue radicalement des autres villages de la région, j'étudierai aussi le modèle du « *homestay* » développé localement et qui produit une certaine mise en scène de l'espace, laquelle renforce les contrastes territoriaux et les rapports de pouvoir au sein du village. Je conclurai sur l'idée que l'activité de théâtre au sein de Sirubari pourrait permettre de déjouer ces mises en scènes ordinaires, pour *bien voir* les dynamiques à l'œuvre.

6.1 Un village symptomatique des mutations du milieu rural népalais



Figure 2 : La route, figure type de la mondialisation qui s'internalise à Sirubari.

Source : M. Baudot. Octobre 2017.

Une illustration réalisée par Marine Baudot lors de son court séjour à Sirubari résume bien la dynamique de l'entité rurale de Sirubari (Figure 2). On y voit en premier plan : la route, traversante est une œuvre de connexion et de segmentation tout à la fois. Présenter un terrain d'étude en commençant par la description d'un axe routier a de quoi surprendre. Et pourtant la route est fondamentalement au cœur de la modalité d'habiter de ce territoire : c'est un marquage dans le paysage (chargé de signification) aussi bien qu'un espace d'usage qui détermine les modes de vie du quotidien (Bernier, 1996). Pour un regard non coutumier au Népal, il importe de préciser que la route – aussi structurante soit-elle – n'est pas un axe de communication très large ni très rapide (*Vidéo 3*). Cette route commence à d'être goudronnée⁴¹ mais malgré l'élargissement de cet axe, deux véhicules s'y croisent encore difficilement. Pour donner une estimation, le rapport distance/temps de Pokhara est un repère parlant : il faut huit heures en bus, six heures en jeep pour réaliser 60 kilomètres de distance entre ce chef-lieu et Sirubari, En dépit de cette lenteur de déplacement, l'essor des transports transforme tous les villages de la région et il existe même un projet de route qui permettra de relier Sirubari à Katmandou sans être obligé de faire escale à Pokhara. Que ce soit pour faciliter les migrations de travail ou le passage de touristes, la connexion à l'ailleurs fait partie intégrante de l'organisation de la vie locale et à Sirubari tout le monde fait l'apologie de cette route en dépit de la poussière qu'elle crée. Il convient de souligner qu'avec la piste carrossable, l'accès à la santé devient plus facile et les camions livrent du gaz ainsi qu'un ensemble de produits alimentaires qu'il n'y a plus besoin de cultiver. Une vieille femme me racontait ses souvenirs de

⁴¹ Les travaux d'élargissement et de goudronnage ont débutés durant mon séjour de terrain, vers la fin 2017

longue marche dans l'enfance : il fallait plus d'une journée pour rejoindre Pokhara à pied et tout porter à dos de femme ou d'homme. Aujourd'hui, que ce soit pour transporter des personnes, des marchandises, des médicaments ou de l'argent liquide, trois bus quotidiens passent au village pour désenclaver le lieu et alléger les tâches quotidiennes. Pourtant, à mesure qu'elle apporte du confort, la route est venue transformer tout un mode d'habiter, un rapport à la terre, à la communauté, aux ressources économiques, aux loisirs et même aux manières de vivre l'espace domestique (Ripert, 2015). En effet, la connexion du village à des entités urbaines ou même avec l'étranger a fait muter le système productif de ce monde rural (Aubriot & Bruslé, 2012). À Sirubari, la principale ressource économique des foyers ne vient pas de l'agriculture, pas même du tourisme (qui est pourtant élevé), mais bien des remises envoyées par les membres de la famille qui vont travailler ailleurs. L'Inde mais aussi la Malaisie, les pays du Golfe, l'Australie, l'Angleterre, Hong-Kong ou les États-Unis sont les destinations principales des migrations de travail. Les hommes y partent pour faire l'armée, pour intégrer la gendarmerie, pour assurer des travaux dans le bâtiment, occuper des fonctions dans la restauration ou dans les usines. Les femmes elles ne partent qu'exceptionnellement. Dans ses travaux sur la diaspora népalaise, Tristan Bruslé note qu'au Qatar comme dans d'autres micro-États du Golfe arabe, l'économie entière repose sur le travail des étrangers – principalement des hommes mais aussi quelques femmes – si bien que 94% à 100% des employé·es viennent de l'immigration et principalement du Népal, de l'Inde, de la Malaisie et du Pakistan (Bruslé, 2015). Ainsi il est fréquent d'avoir une discussion avec un retraité à Sirubari qui raconte ses combats en Afghanistan et au Yémen ; ou avec un autre qui raconte ses travaux ouvriers dans le forage de pétrole en Arabie Saoudite.

Quant aux jeunes hommes qui terminent le lycée à Sirubari (*SEE degree*) ils attendent patiemment leur tour en regardant le planisphère pour se demander où est-ce qu'ils auront une chance d'avoir un emploi. Ces hommes et leur famille risquent parfois d'importantes sommes d'argent pour obtenir un visa européen, tandis d'autres préfèrent miser sur le potentiel de leur physique pour un recrutement au sein de l'armée nationale – un secteur réputé plus enviable que le travail prolétaire de bâtisseur dans les pays du Golfe⁴². Dans tous les cas il est indéniable que la société népalaise attend de l'homme qu'il « ramène de l'argent » et s'il ne le fait pas il sera considéré comme un moins que rien, ce qui constitue une pression sociale normative sur les rôles du masculin. Au fil de l'enquête que j'ai menée à Sirubari il s'avère que toutes les femmes du village ont au moins un mari, un frère, un fils ou un petit fils qui envoie de l'argent chaque mois depuis l'étranger, quand bien même cette somme est parfois dérisoire. Par ailleurs il faut noter que ces hommes-là ne reviennent au village que tous les trois ans, au mieux une fois par an. Cette logique géographique de l'emploi inscrit donc la mondialisation au cœur même des préoccupations quotidiennes de Sirubari de sorte à modifier les espaces et les rythmes de vie au village. Cette mondialisation de l'emploi s'ancre jusque dans une transformation des espaces domestiques, non seulement parce que les femmes

⁴² Le sujet du néo esclavagisme dans les migrations de travail n'est pas le cœur de mon analyse et je ne peux m'étendre dessus, toutefois il importe de noter que la plupart des jeunes hommes de Sirubari (surtout ceux de basses castes) se dirigent vers des emplois à l'étranger qui sont très mal payés et l'on sait désormais qu'un taux important de personnes meurent sur place dû aux mauvaises conditions de travail ou à de sombres histoires d'empoisonnement. Les compagnies de travail privées dans les pays du Golfe confisquent le passeport du travailleur à son arrivée et l'État népalais est complice de cette traite humaine qui dépeuple les campagnes. Les condamnations se multiplient pour dénoncer cette corruption bilatérale organisée par l'État népalais et les pays du Golfe, mais en l'absence d'un marché d'embauche local, les populations rurales et urbaines du Népal continuent de migrer pour trouver du travail (Bruslé, 2015; Garcia, 2016).

restent seules au village à éduquer les enfants et à maintenir la maison sous le regard exigeant de sa belle-famille ; mais aussi parce que le téléphone et les data internet deviennent des outils indispensables de lien pour constituer un « foyer » à distance (Didelon & Ripert, 2009).



Figure 3 : Une ONG du Bangladesh dénonce l'idée que les femmes « ne travaillent pas », offrant une image parlante de la polyvalence du travail des femmes en milieu népalais. Source : ONG Banchte Shekha. 2013. <https://www.devex.com/organizations/banchte-shekha-124857>

Par relation de cause à effet, le quotidien de ceux et surtout de celles qui restent au village est recomposé par une logique de présence-absence qui marque l'environnement. Des champs de plus en plus nombreux entrent en friche et le nombre de têtes de bétail diminue parce que les habitant·es quittent petit à petit le milieu rural (Aubriot & Bruslé, 2012). Alors que l'agriculture occupait les femmes et les hommes à plein temps avant l'arrivée des routes et du système migratoire massif (avant les années 2000 environ), le travail des terres est de plus en plus délaissé à Sirubari et même le riz qui était une culture majeure est désormais en partie importé, faute de main d'œuvre. L'exode rural en cours se mesure aussi au travers de l'éducation. Par exemple les écoles publiques de village ne sont pas perçues comme de bons systèmes éducatifs au sens où ils n'assurent pas de futures opportunités. Dès lors si elles en ont les moyens, les familles de Sirubari préféreront envoyer leurs enfants dans des écoles privées (les *boarding school*) dans les villes avoisinantes en envoyant les enfants chez un membre de la famille. Dans la partie d'habitat des Gurung par exemple, seules trois adolescentes font leur scolarité au village, le reste des adolescent·es et des enfants sont en *boarding school* dans des espaces urbains et souvent à Pokhara. Les femmes qui restent au village, elles, sont contraintes de s'adapter à l'absence des hommes et doivent assurer aussi

bien la sphère de reproduction sociale liée au domestique – la charge d'éducation des enfants, la cuisine, l'approvisionnement des denrées et l'entretien de la maison – que de la sphère de production : le travail agricole, le ramassage du bois, la gestion du bétail, la réparation matérielle des maisons ou parfois la construction de petits commerces (Figure 3). La plupart de ces travaux ne sont pas rémunérés et pour cette raison il n'est pas rare d'entendre de la bouche des hommes ou des femmes elles-mêmes, qu'elles ne « travaillent pas », ce qui veut dire en fait que c'est un travail non rentable financièrement et donc dévalorisé (Adhikari, 2013; Hartsock & Harding, 1987; Hirsh & Olson, 1995; Maharjan *et al.*, 2012; Mohanty *et al.*, 1991). Dans son article « *Do Rural Women Who Stay Behind Benefit from Male Out-migration?* » Amina Maharjan s'intéresse par exemple à la manière dont les rôles de genre se réinventent au travers de la variable de la migration internationale au Népal (Maharjan *et al.*, 2012). Elle note qu'avec ce type de mondialisation du travail, les « chefs » de la maison sont absents et qu'avec ce vide un nouveau système d'émancipation des femmes peut naître. Parce qu'elles occupent de nouvelles fonctions de travail et qu'elles prennent des décisions davantage seules, les femmes des milieux ruraux obtiennent une certaine autonomie, une liberté relative et sont parfois très satisfaites que les maris ne reviennent pas régulièrement au village (Kaspar, 2005; Maharjan *et al.*, 2012). Toutefois cette émancipation est souvent illusoire, parce que

la belle-famille reste une autorité sur les épouses et que l'homme qui rentre de sa migration redevient le chef lorsqu'il pousse la porte de chez lui (*Ibid.*; Adhikari 2013). C'est pour cela que Maharjan dans son enquête insiste pour lire de manière différenciée la reconfiguration relationnelle induite par les remises : si la somme envoyée chaque mois est assez élevée, la migration d'un membre de la famille peut entraîner tout un développement économique et social du foyer, mais si les remises sont faibles voire à peine suffisantes pour nourrir la famille comme c'est le cas dans la plupart de ces migrations népalaises du district de Syangja, alors le fardeau est double. Car le travail des femmes se multiplie dans tous les secteurs, ce qui les rend à la fois dépendantes et perdantes de cette nouvelle répartition des tâches (Maharjan *et al.*, 2012).

Au travers de ces premières caractéristiques je tenais à montrer que Sirubari connaît des reconfigurations sociales et spatiales similaires à l'ensemble des dynamiques rurales des campagnes népalaises. Sirubari est dans un mouvement d'exode rural, accéléré par le développement des transports, la relative proximité avec Pokhara et le désir des jeunes générations d'accéder à un mode de vie autre que celui du milieu rural qui est à de nombreux égards exigeant. Si la route est un élément structurant de l'habiter au village, c'est parce qu'elle est le symbole phare de cette territorialité réticulaire où le lointain marche main dans la main avec l'enclavement quotidien. Ainsi à Sirubari, la route est le symbole d'un monde qui progresse, avec plus de confort, plus d'accès à la santé, à l'éducation, aux nouvelles technologies de la communication. Xavier Bernier dans ses travaux de 1996 le notait déjà : le transport participe au processus de développement, et il marque la relation population-territoire de cet ensemble national.

« Ce processus est ici à l'origine de ce qu'on pourrait appeler une "nouvelle népalité". Ce néologisme recouvre en fait une nouvelle organisation du territoire au Népal, une nouvelle organisation dont la pierre de voûte est sans aucun doute la "révolution des transports" qui s'est opérée dans ce pays depuis 45 ans » (Bernier, 1996 : 267)

Ainsi la route et par extension la mobilité consolide et renouvelle l'idéologie du progrès selon laquelle le « développement » viendrait de l'extérieur sous la forme d'une richesse monétaire ou d'une circulation à l'international. Pourtant, ces mutations ne vont pas sans créer de nouvelles dépendances et fractures sociales (Aubriot & Bruslé, 2012; Ripert, 2015). La quotidienneté à Sirubari est mue par des dynamiques et une réorganisation des rôles aussi rapides que complexes, où s'éveillent de nouvelles aspirations, de nouvelles normes relationnelles, de nouvelles revendications mais aussi d'inégaux accès au travail, aux droits, à la mobilité, à la santé ou encore à l'éducation. Dès lors on ne peut se contenter d'étudier les phénomènes de mutation du milieu rural népalais à l'échelle nationale car s'il est vrai qu'une mondialisation est repérable dans l'ensemble du Népal, « les transformations de ces dernières décennies y sont dues à un ensemble de facteurs, selon une combinaison relativement aléatoire, loin d'un effet uniformisant souvent associé aux effets de la mondialisation » (Ripert, 2015). Il faut donc voir à présent les dynamiques qui s'incarnent spécifiquement à Sirubari à plus grande échelle.

6.2 Un ensemble spatial fragmenté

Si l'on regarde attentivement le dessin qui a initié le point de départ de cette présentation de Sirubari (Figure 2) on voit que la route est un point de rupture entre deux entités à l'architecture différente. En effet, cet axe de communication qui connecte des ensemble régionaux et mondiaux est aussi un axe qui fragmente le village en deux espaces distincts. La division entre ces deux espaces de vie n'est pas neuve, mais son élargissement progressif au fil des années a transformé la fracture d'un chemin en une frontière de plus en plus marquée. La route qui peut à certains égards, unir des aspirations communes à toutes les castes vers l'ailleurs, est aussi un élément qui orchestre localement une organisation spatiale de la division (Amilhat Szary, 2015). Quelles sont les logiques de répartition de l'habitat et quelles formes manifestent une organisation spatiale de l'ordre social à Sirubari ?

6.2.1 Une partie gurung de l'occupation du territoire

Poser la question est en soi une perspective critique, puisque Sirubari s'applique à diffuser son image de village « typiquement Gurung » alors que la majorité des habitant·es sont des castes indo-népalaises. Les quelques travaux qui ont étudié ce village maintiennent d'ailleurs cette vision mono-ethnique du lieu en limitant leur étude de Sirubari au strict périmètre des habitations gurung (Gurung, 2013; Thakur, 2013; Thapa, 2010). Pourtant la répartition socio-ethnique de Sirubari est en fait multiple, avec d'une part une majorité de la population constituée par de basses-castes indo-népalaises : Kami, Damaï, Sarki ; suivi en nombre par l'ethnie Gurung (qui ont leur propre langue : le gurung) et enfin de quelques hautes castes : Brahmane, Chhetri (Landrin et Lamichhane 2019 : 19-21). Cette mixité sociale qui met en coprésence des Gurung avec d'autres castes indo-népalaises est assez commune dans les milieux ruraux du Sud de l'Annapurna – c'est le cas par exemple des villages de Sikles, de Gandruk. Mais il faut avouer que l'historicité de l'installation de ces deux différentes populations à Sirubari est assez difficile à documenter. Au village, les grands récits sur la répartition de l'habitat est divisée : lorsqu'on demande aux Gurungs comment le village de Sirubari s'est constitué, ils et elles racontent que leur peuple s'est installé d'abord et qu'ensuite sont venus les basses castes pour se mettre à leur service. Également appelé les « castes de service » dans l'hindouisme, il est vrai que les Kami, Sarki ou les Damaï sont employé·es par les Gurung. Mais lorsque l'on demande aux basses castes comment s'est constitué Sirubari, ils et elles racontent que leur groupe était premier, implantés là depuis très longtemps et que ce n'est que récemment que les Gurungs sont arrivé·es alors qu'ils et elles étaient de « simples nomades » avant. Durant mon étude, j'ai réceptionné ces deux versions qui divergent et qui s'attribuent l'une et l'autre la genèse de l'habitat sans qu'il soit possible de savoir historiquement comment cette cohabitation est née. À défaut d'enquêtes historiques et de registres administratifs disponibles, l'analyse que je peux en tirer c'est qu'il y a à Sirubari une frontière ethnique, historique et sociale réelle, symbolisée par la route qui sépare les deux entités spatiales gurung/basses castes (Carte 6). S'il est pertinent à mon sens de parler de frontière c'est donc parce que le village est scindé par une ligne de fracture à partir de laquelle peuvent se lire des discontinuités qui sont à la fois politiques, sociales, linguistique, environnementales et spirituelles (Amilhat-Szary 2015; 2016).



— La route et son effet frontière
 — Deux ensembles spatiaux distincts : les basses castes à l'Ouest, les Gurung à l'Est

Carte 6 : Le « village de Sirubari » : un ensemble discontinu. L. Landrin. Décembre 2020. Source cartographique Google Earth. Réalisation L. Landrin. Décembre 2020.

En effet, la partie Gurung de Sirubari et la partie basse caste de Sirubari fonctionnent comme deux interfaces actives, interdépendantes mais en rejet. Je m'explique. Les Gurung ont une certaine autonomie et indépendance territoriale : elles et ils parlent le gurung (et le népalais seulement lorsqu'elles ou ils sont en interaction avec quelqu'un·e qui ne les comprend pas) ; ils possèdent leur propre comité touristique et leur propre chef spirituel bouddhiste – un *Lama*. Un temple (*Gumba*) a été construit et récemment rénové au cœur de cette partie du village, constituant un haut lieu de rencontres et de célébrations pour cette communauté bouddhiste (voir Annexe 1). Certaines formes culturelles traditionnelles ont disparu comme le *Rohdi Ghar* qui constituait une modalité de rencontre et de fête importante chez les jeunes gurung qui se réunissait en un lieu spécifique pour chanter, discuter et dormir ensemble⁴³. Toutefois les danses et les chants collectifs restent structurants et de nombreuses fêtes continuent d'être célébrées à Sirubari malgré le nombre décroissant d'habitant·es sur place (Landrin et Lamichhane 2019 : 30-39). Enfin, l'unité de cette communauté est aussi lisible au travers de l'architecture. Les maisons gurung fabriquées avec des toits de lauze sont rapprochées et parfois même contigües donnant lieu à des formes d'habitat dense et de ruelles pavées qui en font un ensemble architectural reconnaissable et unitaire (*Figure 4 ; Figure 5 ; Figure 6*)⁴⁴.

⁴³ Les raisons divergent pour expliquer les raisons pour lesquelles cette tradition s'est estompée. Certain·es invoquent le caractère « immoral » de ces fêtes et surtout de ces rencontres avant le mariage qui pouvaient donner lieu à des grossesses hors contrat ; mais d'autres invoquent l'irréversible mutation des formes de sociabilité et déplorent que les jeunes s'amuse autrement. Dans tous les cas l'ensemble des témoignages des personnes de cinquante ou soixante ans évoque cette tradition avec nostalgie et garde des souvenirs marquants de ces grandes fêtes situées dans cette « maison centre ».

⁴⁴ Pour faire une brève visite virtuelle du village gurung, on peut se référer à cette capture réalisée à l'aide d'un drone en novembre 2020 par un collectif népalais penché sur ces technologies de l'image Oztec : <https://www.youtube.com/watch?v=pp8mxurlVx0>
 Site officiel : www.fb.com/oztecfpv



Figure 4 : La partie gurung de l'habitat à Sirubari: un ensemble dense et groupé. Source : L. Landrin. Octobre 2017.



Figure 5 : Une maison gurung dont l'ensemble des membres sont partis vivre à l'étranger. Source : L. Landrin. Avril 2017.



Figure 6 : L'entrée Est de la partie gurung de Sirubari avec un panneau demandant le respect de l'environnement. Source : L. Landrin. Avril 2017.

Enfin pour finir de présenter cette communauté, il faut noter que les Gurung ont aussi leur propre « honneur » pour reprendre un terme de l'anthropologue Ernestine Louise McHugh (McHugh, 2001). En effet les Gurung sont célèbres pour avoir des soldats légendaires : des *gurkhas*. Ayant battu différents envahisseurs et fait résister le Népal à différentes tentatives de colonisations, les *gurkhas* ont finalement rejoint l'armée britannique sous contrat à partir de 1815. Ils sont considérés comme des héros de la nation avec une force et des armes qui les rendent presque invincibles. Aujourd'hui les Gurung sont encore embauchés sous contrat par différentes armées dans le monde (en Angleterre, en Inde, aux Etats-Unis ou en Europe). De part cette histoire et ce lien encore actuel avec l'Angleterre notamment, les Gurung de Sirubari entretiennent des réseaux internationaux puissants : homme et femme de Sirubari sont presque tous et toutes allés rendre visite à un proche dans un pays d'Europe. Mais cela induit aussi et surtout autre chose : les Gurung de Sirubari sont des personnes très riches comparativement au reste des habitants de la région parce qu'ils touchent parfois des salaires ou des pensions équivalent à 2000 euros, ce qui leur laisse la liberté d'envoyer plus ou moins 800 euros par mois à celles et ceux qui restent au village. Cette particularité d'un énorme pouvoir d'achat crée des dynamiques spécifiques : aucun enfant ou presque n'est laissé au village ; très peu de jeunes s'installent à la suite d'un mariage et tout simplement bon nombre de femmes gurung nées à Sirubari ne sont pas mariées puisqu'elles reçoivent suffisamment d'argent avec la pension d'un frère ou d'un père pour ne pas avoir besoin du contrat qui les met sous la tutelle d'un mari. Par conséquent ces femmes restent au village ou y habitent une moitié de l'année pour s'occuper de la maison de la famille. Ce faisant, environ un tiers des maisons gurung de Sirubari sont vides à l'année (Landrin et Lamichhane 2019 : 27).

6.2.2 Les castes indo-népalaises : l'autre Sirubari

Qu'en est-il par contraste de l'autre côté de cette frontière symbolique de Sirubari ? Si l'on reprend les mêmes critères qui m'ont permis de décrire l'unité spatiale et sociale des Gurung tout diffère ou presque. Les basses castes indo-népalaises de Sirubari parlent népalî et sont hindouistes. Le territoire des basses castes n'est pas dense et regroupé à l'image des Gurung, mais segmenté au gré de frontières fines qui sépare différentes sous-familles de castes (*Figure 7 ; Figure 8 ; Figure 9*). En revanche cette partie du village a fondé son identité communautaire sur le lien à la musique. Les Kami, les Sarki et les Damaï sont tous des castes d'artistes et d'artisans (couturiers, forgeron, cordonnier) mais les Damaï en particulier sont historiquement des « castes professionnelles de musiciens ». Nombre d'entre eux étaient d'ailleurs appelés à jouer dans les cours des Rois. Parallèlement à leur activité de couture dans le village, les Damaï de Sirubari et quelques Kami ou Sarki de Sirubari sont les musiciens officiels pour tout le *gaunpalika* et sont appelés régulièrement à jouer pour d'autres villages de la région. La part prédominante de cette activité et surtout la présence de cette compétence honorifique a même donné lieu à l'inauguration d'une statue de la déesse Sarasvatî, construite en 2018 à l'entrée de la partie basse caste de Sirubari comme le symbole d'une fierté communautaire. Pourtant selon les logiques des quatre Varna qui constitue le schéma de répartition des castes (voir chapitre 1) ces populations sont des castes impures et intouchables (*acchut*). Pour cette raison ils et elles ne sont pas acceptés partout et en particulier sont interdits d'entrer dans les maisons gurung qui risqueraient d'être « polluées » par leur passage (Dumont, 1992)⁴⁵. Cette infériorité attitrée est loin d'être seulement symbolique, elle entraîne des exclusions et des discriminations quotidiennes, allant de la contrainte spatiale au langage condescendant à l'égard de ces castes (trois registres de langues existent en népalî et l'un d'eux est d'usage pour s'adresser aux castes inférieures). Appelées historiquement les « castes de service » les basses castes de Sirubari travaillent effectivement au service des Gurung de Sirubari, pour y cultiver leurs champs en métayage, faire leur vaisselle, leur lessive ou pour animer des événements en musique.

⁴⁵ Aussi strict et essentialiste que peut sembler ce vocabulaire depuis un point de vue occidental, ce sont les termes utilisés localement et revendiqués dans les textes spirituels de l'hindouisme, qui insistent sur différents gradients du pur et de l'impur.



Figure 7 : La dispersion spatiale des basses castes de Sirubari s'étend sur plusieurs centaines de mètres et un étagement altitudinal. Source : L. Landrin. Octobre 2017



Figure 8 : Vue de l'extrémité Sud de l'habitat des damaï. Source : L. Landrin. Avril 2017



Figure 9 : L'architecture des maisons de basses castes est composée d'une pièce principale au rez-de-chaussé qui inclue la cuisine et l'espace dodo, d'un grenier à l'étage et de toilettes à l'extérieur. Source : L. Landrin. Octobre 2017.

Hormis les quelques champs qui bordent leurs maisons, très peu de terres agricoles appartiennent aux basses castes (5 % des terres de Sirubari environ). Et lorsqu'elles travaillent pour les Gurung, les basses castes gagnent un salaire journalier : 600 NRP pour les hommes, 400 pour les femmes. Parfois, le salaire est versé en *rakshi*, un alcool local que fabriquent les gurungs à partir de graines de millet fermentées (voir chapitre 4, 5 et 6). Les revenus des basses castes sont donc très faibles et dépendent de la ressource des Gurung. Si les hommes de basses castes migrent également à l'étranger, c'est beaucoup moins en vertu d'un réseau de connaissances familiales qui pourrait leur assurer de bonnes conditions de travail, qu'en suivant la logique de visas disponibles pour atterrir dans des lieux où ils ne connaissent personne ou presque (Bruslé, 2015). Enfin pour terminer ce bref tableau et dire un mot de l'architecture dans cette partie du territoire, il convient de noter que les habitats de basses castes sont dispersés et qu'ils s'étendent sur différents étages altitudinaux (Figure 7 ; Figure 8). Mais le plus marquant en termes de répartition de la population c'est sans doute le nombre d'enfants par foyer. Tandis que la moyenne des enfants par foyer est de 1.5 chez les Gurung, elle est de 6 en moyenne chez les basses castes, et certains couples de Sirubari comptent jusqu'à douze enfants. De fait, l'accès au secteur médical et aux contraceptions est très différent chez les basses castes et chez les Gurung, alors même que le poste de santé qui se situe à une dizaine de kilomètres de Sirubari fournit les mêmes services en matière de contrôle des naissances. Le contraste entre la partie propre de l'habitat gurung et la partie beaucoup plus vétuste de l'habitat des basses castes révèle donc une fracture spatiale et sociale qui oppose d'un côté des classes de possédant·es et de l'autre des classes prolétaires au gré de paysages et d'habitus bien distincts.

6.3 Un développement atypique : le tourisme chez l'habitant

« Feel like home »

Dicton d'usage à Sirubari pour accueillir les touristes

J'ai décrit le village de Sirubari en considérant d'abord les dynamiques d'exode rural et de mutation des modes de vies en estimant qu'elles étaient symptomatiques du Sud de l'Annapurna. J'ai également montré comment cet espace villageois n'était pas unitaire mais fragmenté avec des logiques de ruptures spatiales claires, alors même que quelques mètres séparent les deux ensembles d'habitat. Toutefois, si la fragmentation de cet espace est bien réelle, il faut aussi avouer que Sirubari a construit un modèle atypique de coopération entre les castes, autour d'un projet commun de valorisation touristique du village. En se créant comme destination touristique, le développement de Sirubari se distingue radicalement du reste des trajectoires des autres villages du district de Syangja. Comment est apparu ce tourisme et comment a-t-il fédéré deux communautés ? Cette mise en tourisme s'inscrit dans un contexte de politiques touristiques visant à développer le *community-based tourism* à l'échelle internationale comme à l'échelle nationale avec un porteur de projet à l'échelle local, puisque la construction des *homestay* est à l'initiative d'un ancien soldat *gurkha* revenu vivre à Sirubari pour sa retraite en 1990. Ce tourisme organise une valorisation de l'habitat et des traditions gurung en proposant aux touristes des séjours brefs d'une soirée et d'une nuit afin de profiter d'un spectacle culturel. Et la spécificité de ce modèle consiste en une organisation communautaire de la ressource : les basses castes participent à la mise en tourisme du lieu et c'est un comité qui décide dans quelle maison doivent séjourner les touristes. Si le modèle a d'abord été conçu pour des touristes étrangers et surtout européens (de 1996 à 2011) le système touristique à Sirubari est traversé d'une nouvelle dynamique depuis quelques années seulement : l'émergence du tourisme domestique (Sacareau, 2011; Sacareau *et al.*, 2015). Ce sont effectivement des jeunes Népalais urbains (exceptionnellement des Népalaises) qui viennent majoritairement à Sirubari, souvent en groupe de quatre ou cinq et parfois en couple. La réorganisation du social, de l'architecture et de l'environnement organise une mise en scène du lieu et verrouille assez fortement la façon d'habiter dans le village pour des étrangers (notamment pour des figures comme Pariksha et moi, chercheuse et artiste). Il importe donc de fournir quelques détails supplémentaires sur le fonctionnement touristique de ce territoire.

Sirubari serait le premier village du Népal à avoir formalisé une modalité touristique appelée le « *homestay* » ou séjour touristique chez l'habitant·e. Le projet de ce retraité *gurkha* visait une triplicité de bénéfices : il s'agissait à la fois de présenter aux étrangers les ressources spécifiques du mode de vie gurung ; de sensibiliser l'ensemble du village au besoin de protéger l'environnement à une époque où le plastique commençait à créer des déchets ingérables ; et de fédérer les habitant·es autour d'un projet touristique qui pourrait lutter contre les discriminations de caste (Thakur, 2013). Au croisement de logiques touristiques, environnementales et sociales ce type de tourisme a été assez novateur pour la région dans les années 1990 (Gurung, 2013; Thakur, 2013; Thapa, 2010; Upreti *et al.*, 2013). Ce modèle n'est toutefois pas qu'endogène : il a suivi l'essor du tourisme dit « *community-based* » promu au Népal dans les années 1990-2000, et s'est développé en reproduisant les « comités touristiques » qui se mettaient en place dans le parc de l'Annapurna (ACAP) dans les

mêmes années (Depraz *et al.*, 2012; Gurung, Hum Bahadur, 2008; Sacareau, 1999)⁴⁶. Au Népal et en particulier dans la région de l'Annapurna, le tourisme a fait l'objet de plusieurs initiatives villageoises, soutenues par l'État et d'autres structures internationales de protection de l'environnement pour encourager ce secteur comme un « facteur de paix » suite à la guerre civile (Naujoks et Myrntinen 2014; Upreti, Upadhayaya, et Sapkota 2013). Dans cette lignée, le tourisme développé à Sirubari a créé un « projet communautaire » autour de la valorisation de la « culture gurung ». Un ensemble de trente-quatre maisons du côté gurung ont été aménagées pour recevoir des touristes en installant des lits mais aussi des tables à manger, des toilettes et un système de chauffage de l'eau pour la douche (voir annexe 1 : 40-46). Dans le séjour classique de cette formule touristique, les bus, les motos ou les jeeps arrivent aux alentours de 16 heures et repartent le lendemain aux alentours de 9 heures (*Vidéo 3*). Entre temps, les groupes sont invités chronologiquement à : visiter le village au travers de ses ruelles, boire le thé, découvrir leur « maison », diner, boire du *rakshi*, assister à un spectacle culturel de danse et de musique, dormir, aller voir le lever du soleil en haut du village, prendre un petit-déjeuner et repartir avec des colliers de fleurs et des écharpes en signe de reconnaissance.



Figure 10 : Les musiciens de basses castes et les Gurung se préparent à accueillir ensemble un groupe de touristes. Source : L. Landrin, avril 2017.

Au niveau communautaire, le fonctionnement de ce système touristique est le suivant : chaque groupe de touristes paie la somme de 2.000 NRP pour son séjour à Sirubari (pension complète et spectacle culturel compris), 500 NRP revient à la maison hôte et 1500 NRP au comité touristique. Un système de rotation de la ressource est organisé pour que chaque maison accueille tour à tour les touristes afin de ne pas créer d'inégalité ni de concurrence entre les *homestay* ; contrairement aux

⁴⁶ L'étude de la mise en tourisme de l'Annapurna a fait l'objet d'un mémoire au sein du Master 2 Systèmes Territoriaux Aide à la décision, Environnement (STADE) de l'ENS de Lyon en 2015-2016 sous la direction de Myriam Houssay-Holzschuch et d'Isabelle Sacareau.

lodges privés qui peuplent les chemins de trek de l'Annapurna. Une rotation des fonctions de commandement est aussi organisée : le chef du comité touristique, de même que la vice-présidence et les secrétaires doivent être élus tous les deux ans. Dans ce système de mise en tourisme du lieu, les basses castes du village ont été intégrées au projet, non pas en construisant leurs propres *homestay*, mais en constituant un comité de musiciens, de chanteuses et de danseuses. Ainsi les basses castes accueillent les touristes aux côtés des gurung à la sortie du bus ou de la jeep, et animent la soirée culturelle en tenue traditionnelle (Figure 10). La forme de récréation sur laquelle repose le tourisme de Sirubari est très différente de celle que l'on retrouve dans les autres régions touristiques de l'Annapurna (Dérioz & Létang, 2020; Sacareau, 1999, 2000). En effet la ressource de ce tourisme n'est pas la montagne en elle-même, pas même son altitude himalayenne ni même son paysage, mais le mode de vie des populations rurales (Bernier & Nicolas, 2013). C'est un tourisme de « lieu ordinaire » dont la destination a été créée par un natif de Sirubari qui a eu l'opportunité de faire sa carrière à l'étranger et qui a perçu le potentiel d'attractivité et d'exotisme que pouvait représenter un mode de vie rural dans la région de Syangja. Sirubari qui reste un petit secteur de Panchamul donne à voir un modèle touristique intéressant puisque ce territoire n'est pas devenu une « destination touristique » en profitant du grand mouvement de mise en tourisme de la montagne himalayenne mais bien précisément en offrant une diversification à la logique de trek sur laquelle repose la majeure partie du secteur touristique du Népal (Dérioz et Létang 2020; Sacareau 1999). Le tourisme du *homestay* propose aux touristes de « vivre à la manière de la population locale » en séjournant chez eux et surtout en l'occurrence chez elles. En effet étant donné l'absence des hommes dans le village et la norme sociale qui veut que la femme soit responsable de toutes les tâches du domestique, on peut traduire le *homestay* de Sirubari comme un tourisme chez l'habitante, plutôt que chez l'habitant. Ce sont en effet très majoritairement des touristes hommes népalais qui viennent à Sirubari pour être accueillis dans des maisons gurung où vivent des femmes seules. Et même lorsqu'elles sont en famille, ce sont les femmes qui font la nourriture, le lit, le thé, le *rakshi*, la vaisselle, la lessive et qui se retrouvent en contact avec les touristes chez elles. Ce tourisme crée un rapport particulier à l'espace domestique puisqu'il valorise un séjour (bref et statique) dans une maison qui est pétrie de codes souvent invisibles aux touristes (Bordes, 2017; Krauskopff, 1983). Par ailleurs, le tourisme a profondément engendré une mutation de l'architecture de ces espaces domestiques car le comité touristique de Sirubari a transformé les maisons gurung pour les rendre adaptées aux standards touristiques. En effet les espaces domestiques n'ont pas traditionnellement de pièces séparées les unes des autres, elles n'ont pas de douche et encore moins de table à manger ou de couverts puisque les gurung comme les autres Népalais·es ont coutume de manger à la main assis à même le sol près du feu (qui est une disposition spirituelle de l'espace). L'instauration d'un « petit déjeuner » par exemple est l'un des éléments mis en valeur dans le *homestay* de Sirubari pour satisfaire les touristes alors même que cette manière de se nourrir est une pure importation, calquée sur les attentes normées des touristes. C'est bien une maison gurung et un mode de vie traditionnel que continuent à présenter le comité touristique et que les touristes viennent chercher, alors qu'un vieil homme de Sirubari m'a confié un jour « tout est faux ici ». Le système touristique de Sirubari consiste donc à créer pour le touriste un standard d'hospitalité qui le fait se sentir « comme chez lui » (« feel like home ») en même temps qu'il cherche à promouvoir la maison de Sirubari comme un « ailleurs authentique » digne d'intérêt par sa spécificité. Dès lors, l'enjeu du maintien du tourisme à Sirubari dans le contexte d'un tourisme domestique tient à l'orchestration d'une mise en scène du quotidien.

Et à ce titre notre présence avec Pariksha était problématique pour les autorités touristiques. En effet, nous n'étions pas à proprement parler des touristes ni des visiteuses (même si nous étions étrangères au village), nous arrivions au village sans guide, sans agence – et sans hommes, mais surtout nous projetions de rester plusieurs semaines au village. D'ailleurs, les premiers mots du comité en notre direction ont été clairs : on nous a reproché d'être venues sans prévenir et on nous a dit « vous savez il n'y a pas grand-chose à voir, vous allez vous ennuyer si vous rester plus de deux jours ». À Sirubari il n'est pas évident d'arriver en tant qu'étrangère au village sans être associée à une touriste et notre présence au village avec Pariksha a nécessité un temps d'appropriation mutuel avec les acteurs du système touristique. Par conséquent, quelle stratégie de logement avons-nous adopté pour nos séjours de terrain ? Il faut avouer que l'arrivée à Sirubari nous a placé dans une diplomatie complexe : dormir chez les basses castes était compliqué non seulement parce que les lieux ne sont pas adaptés à recevoir des personnes supplémentaires, mais aussi parce que séjourner chez des basses castes nous aurait fermé la porte à toute relation avec les Gurung. Choisir une famille d'accueil chez les basses castes n'était pas une option qui faciliterait le dialogue et le projet de construction de groupe théâtraux. Mais séjourner dans un *homestay* au prix de 2000 NRP par nuit en changeant de maison chaque nouveau jour pour respecter le fonctionnement de rotation de la ressource financière n'était pas non plus envisageable. Nous étions donc de toute part en infraction avec le système communautaire mis en place pour « recevoir les étrangères ». Dans n'importe quel autre village de la région il suffit généralement de discuter et de négocier avec une famille pour obtenir l'hospitalité quelques jours ou quelques semaines en échange d'un loyer ; mais à Sirubari personne ne pouvait prendre la liberté de nous « recevoir » (gratuitement ou non) sans consulter le comité. Qui plus est, la toute première fois en avril 2017 nous sommes arrivées à l'approche du soir car notre bus avait eu du retard : nous étions donc en mauvaise posture pour négocier et il fallait faire vite pour trouver un toit. C'est Lil Bahadur Gurung, le vice-président du comité qui nous a accueilli « chez lui » et non pas dans un *homestay* en acceptant une contrepartie de 500 NRP pour la pension complète. Mais la liberté qu'il a prise ce soir-là lui a valu des reproches par le comité, et à chaque fois que nous sommes revenues à Sirubari (à quatre reprises) le même jeu de négociation et des accusations s'est répété. Une femme disait « il faut bien les accueillir, ce ne sont pas touristes, ce sont des étudiantes, on les connaît maintenant » ; mais alors même si nous nous étions faites des ami·es, personne n'avait l'autorisation de nous loger durablement : le comité s'y opposait et les nouveaux chefs du tourisme élus au début de l'année 2018 étaient particulièrement contrariés par nos séjours longs au village. Ainsi, Pariksha et moi-même avons séjourné dans quatre lieux différents, tous situés du côté gurung de Sirubari, en composant avec la marge de liberté que voulait bien nous accorder le comité touristique.

Notre présence à Sirubari à des fins de création théâtrale mettait en péril les tactiques du tourisme installées par le comité à destination des étrangères. Plus précisément notre présence mettait en péril la mise en scène sur laquelle repose le tourisme. Et puisque l'artificialisation démonstrative du mode de vie dit traditionnel est si cruciale pour le soutien du système local, c'est sur ce dernier point que je voudrais m'attarder pour clore la présentation de ce terrain d'étude.

6.4 D'une mise en scène touristique à la mise en scène théâtrale : l'invisible en jeu

Pour justifier en quels termes je dis que Sirubari se met en scène, je voudrais commencer par introduire une vidéo qui a été publiée récemment par un youtubeur Népalais lors de son séjour à Sirubari (le 21 juin 2019). Celle-ci est un objet de représentation qui met en scène un séjour type, en proposant une certaine visibilisation de l'identité sociale et spatiale de Sirubari ; tandis que le théâtre déclencheur lui, proposera un autre usage de la scène en quête des régimes d'invisibilité.



Vidéo 3 : Récit par l'image d'un visiteur népalais à Sirubari. Source : Vidéo par « Key Run » juin 2019, capture d'écran de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=EUYBkRs4-t8>

Mise à disposition du grand public sur une plateforme de vidéo internationale, cette narration et cette démonstration de ce qu'est Sirubari est un foyer puissant de représentations. Que voit-on ou plutôt qu'est-il donné à voir au travers de ce montage ? Tout d'abord le simple support et la forme de ce récit demandent quelques lignes d'analyse. On voit que le montage vidéo emprunte des logiques de mise en valeur de l'expérience qui témoignent d'une véritable hybridation entre l'esthétique népalaise de l'image et une mondialisation des standards de vidéo. Cette vidéo est certes celle d'un népalais mais c'est avant tout celle d'un youtubeur, dont l'inspiration créatrice vient directement des modèles diffusés par les usages internationaux de l'image (Equipe MIT, 2005). On le constate dans ce mélange anglais/népalais maintenu tout au long de la vidéo (dans la perspective sans doute de s'adresser à la plus vaste communauté possible), mais aussi dans la récupération de certains effets visuels ou encore de musiques qui n'ont rien de traditionnellement népalais, mais qui sont au contraire des tubes mondiaux. Pour insister sur ce point, on constate que *Key run* commande d'emblée par inviter à « liker » sa vidéo et à s'abonner à sa chaîne *Youtube*. Internet est donc devenu au Népal comme ailleurs, un nouvel espace d'exposition et de diffusion de l'expérience touristique. La vidéo reprend tout à fait la même logique que les autres médias que sont les photographies, les cartes postales ou les récits oraux : les séjours touristiques ont vocation à faire l'objet de récits qui

font « rêver » les interlocuteur·trices tout en récoltant leur approbation. Point de tourisme sans reconnaissance par autrui de la « valeur » du séjour que l'on a fait. Mais il est indéniable que cet instrument change toutefois radicalement le rapport de visite au territoire puisque c'est au travers du cadrage de l'écran que se concentre l'expérience touristique. Ici, on peut voir selon quelles modalités un Népalais en visite à Sirubari met en scène son aventure et surtout se met en scène lui-même, comme le veut la logique de la vidéo enregistrée grâce à une perche à selfies⁴⁷. La création de cette vidéo n'est donc pas qu'un instrument de diffusion d'un vécu mais aussi une modalité à part entière d'expérience de l'espace. Comme le note Xavier Bernier, le « selfie » n'est pas qu'une expérience narcissique, elle est aussi une « forme exploratoire » où le rapport à soi et à l'esthétique du monde est revisité (Bernier *et al.*, 2019). On remarque dans cette vidéo que le selfie est à ce point une forme exploratoire qu'elle se surimpose aux formes de rencontre et de politesse d'usage : ici le youtubeur arrive à Sirubari caméra à la main en filmant toute son arrivée à Sirubari sans chercher à la couper au moment de dire bonjour aux villageois·es qui l'accueille. Au contraire : la rencontre et la mise en scène de l'accueil semble constituer un temps fort du récit. À mon sens on voit de manière condensée dans cet objet deux mises en scène qui se renvoient l'une à l'autre. Il y a la mise en scène du youtubeur qui commente tout son séjour et qui n'oublie pas de se recoiffer régulièrement pour se donner « un style » d'une part ; et il y a la mise en scène des habitant·es de Sirubari d'autre part, qui ont revêti des habits traditionnels l'espace de quelques heures. D'ailleurs on peut voir à l'image qu'un des villageois a conservé son tee-shirt bleu « *Ethiad Airways* » et ses lunettes de soleil (symbole d'un passage à l'étranger réussi). Cet homme s'est contenté de nouer un *bhangra* par-dessus (tissu traditionnel gurung qui forme un panier dans le dos). Ici le mixte est assumé : le traditionnel ne demande pas une exclusivité pour faire l'objet d'une ressource touristique, il peut se juxtaposer aux autres modes vestimentaires.

Ainsi, quelle mise en scène et quel récit construisent ce séjour à Sirubari ? On constate tout d'abord que le village est loin de là où habite le narrateur et que la route constitue en elle-même une part de l'aventure (sur les dix-huit minutes de vidéo, dix sont consacrées au départ et au trajet contre huit en présence au village). La distance entre les deux lieux (point de départ et point d'arrivée) demande de faire escale une nuit dans une *guest house* de Pokhara (ce qui est vrai lorsqu'on vient de Katmandou mais aussi du Teraï ou de toute autre région du Népal). Avec ce choix de narration qui prend la distance comme porteuse de sens, on passe lentement d'une maison à l'autre, d'un rituel domestique à l'autre, du chez soi à l'ailleurs à la manière d'un gradient progressif. La route qui emmène le visiteur à Sirubari est déjà l'objet d'un dépaysement puisque l'on peut voir la forêt et les premières maisons dispersées comme digne d'intérêt ; mais aussi des cascades et une nature de loisir. Au moment où le groupe se baigne dans la cascade (*Vidéo 3 : min. 8*) on reconnaît l'un des traits majeurs du comportement touristique des Népalais·es qui consiste à s'amuser ou plus précisément pour reprendre l'injonction touristique largement employée au Népal « have fun ». Ce type de récréation est particulièrement visible chez les groupes de jeunes népalais urbains (18-25 ans) qui viennent à Sirubari entre copains pour boire s'amuser sur la route et faire la fête⁴⁸.

⁴⁷ Notons que tous les touristes de ce groupe ont des appareils photos de haute gamme, des gopro et des téléphones qui enregistrent des films. Preuve que les moyens ne manquent pas pour « enregistrer » la mémoire du séjour et la montrer à d'autres.

⁴⁸ Parfois il y a une femme parmi la bande de copains comme c'est le cas ici (une femme parmi les huit amis), c'est presque systématiquement la copine de l'un des membres du groupe.

Dans cette vidéo, on constate aussi que lorsque le groupe de touristes arrive à Sirubari, il est attendu. En effet les Gurung sont en place sur la route pour les recevoir et il convient de préciser que dans ce modèle touristique, tous les groupes doivent annoncer leur venue (soit pas l'intermédiaire d'un guide ou d'une agence) afin que le village prépare le show touristique et anticipe la préparation des *homestay*. Ainsi le passage à Sirubari est toujours strictement organisé et planifié. Le youtubeur n'échappe pas à la règle et on voit à l'écran une arrivée classique au village (quoi que les musiciens sont absents) avec des colliers de fleurs, des hommes et des femmes gurung qui mènent le groupe touristique au cœur du village. On retrouve ensuite les quelques étapes que j'ai décrit précédemment : visite du village dans ses ruelles et ses deux ou trois hauts lieux comme le *gumba* (temple bouddhiste) ou plus tard le lever du soleil à la « tour ». Entre ces deux moments, les touristes népalais prennent connaissance de leur « maison » (*hamro ghar* insistent-ils pour dire, *Vidéo 3 : min. 13'36*) et la femme responsable du *homestay* les accompagne. Une vue rapide de la chambre est offerte mais finalement comme il n'y a sans doute pas grand-chose à voir ni dans la maison, ni dans le village gurung qui se parcourt sur 300 mètres le long d'une route principale ; le narrateur procède à une ellipse pour nous amener directement à la soirée avec ce message : « let's enjoy the cultural program organized after we had our dinner » (*Vidéo 3 : min. 15'18*). Ce faisant la vidéo montre les danses et les chants (mis en scène pour ce public touriste) avant que les visiteurs ne soient invités en personne à rejoindre la danse sur des musiques plus bollywoodiennes que gurung. Dans toute cette vidéo il faut noter que les touristes restent exclusivement dans la partie Gurung de Sirubari et ne mettent pas les pieds en dehors de ce petit périmètre clôturé par des pancartes annonçant l'entrée et la sortie du village (Landrin & Lamichhane, 2019).

Cette vidéo procède à mon sens d'une mise en abyme : on y voit un touriste qui met en scène son séjour au sein d'un village qui lui-même, se met en scène. Lorsque je dis mise en scène, je profite volontairement du double sens de cette expression : mettre en scène désigne métaphoriquement un ensemble de tactiques et de stratégies développées pour rendre visible certaines choses et en laisser d'autres en coulisses. Mais mettre en scène est aussi une opération concrète issue de la théâtralité qui s'applique à disposer les choses sur un plateau de manière à ce qu'elles apparaissent spectaculaires, qu'elles offrent du divertissement. Littéralement le système touristique (comprenant les touristes et les hôtes) travaille à mettre en scène Sirubari de sorte à créer l'illusion d'« un village typiquement gurung ». Dès lors une question surgit : que se passe-t-il derrière le décor (MacCannell, 1999) ? Que se passe-t-il au-delà d'une relation en apparence hospitalière ? Comment l'espace est-il agencé pour créer l'illusion d'une coopération communautaire et qui profite véritablement de ce système ? Ce qui intéresse mon étude de géographie critique, c'est de voir quels sont les mécanismes qui mènent à l'invisibilisation concrète ou symbolique de la complexité du quotidien dans ce village. Car en effet, le tourisme recompose structurellement des rapports de force qui divisent le village, les castes mais aussi les rapports de domination de genre. Ces rapports de discrimination et de segmentation de l'espace sont dissimulés, en témoigne cette vidéo ou même les quelques travaux qui ont été publiés sur le tourisme de Sirubari qui restent dans la promotion aveuglée d'un « modèle » de tourisme innovant (Thakur, 2013; Thapa, 2010). Les inégalités, les vécus oppressants et les violences symboliques sont à vrai dire très peu visibles des touristes qui ne restent pas assez de temps pour traverser le village du côté des basses castes ou pour prêter attention au registre de langue condescendant avec lequel les gurungs s'adressent aux castes de service par exemple.

Parfois même, les touristes cherchent volontairement cette distinction sociale qui les place au-dessus de ces paysannes. Notamment il m'apparaît que la partie basse caste du village de Sirubari fonctionne comme les coulisses du système touristique, parce que toute la fabrique du décor touristique ne tient que grâce à cette main d'œuvre. C'est la présence en nombre des basses castes qui rend le spectacle culturel possible, c'est leur travail dans les champs qui nourrit les touristes et ce sont leurs corps qui nettoient le passage des visiteurs (vaisselle, lessive, ménage extérieur aux maisons). Pourtant les retombées économiques de ce secteur pour les Damai, Sarki, Kami restent faibles et indirectes, renforçant leur dépendance vis à vis des Gurungs. Parfois même les Gurung « oublient » de payer les musiciens ou les chanteuses et dans tous les cas les basses castes ont l'interdiction de construire des *homestay* de leur côté du village. Tandis que le devant de scène prône une intégration communautaire, le système touristique n'associe aucunement les basses castes dans le système décisionnel de la mise en tourisme du village. Par conséquent, le tourisme vient renforcer une fracture qui existait déjà auparavant, en ajoutant des marquages nets sur le territoire et en renforçant l'inégal accès à une « ressource ».

En sus la fracture ethnique n'est pas le seul rapport de force que renforce le tourisme. En effet, lors d'un atelier de théâtre, les femmes gurungs en personne ont dévoilé sous la forme de mimes explicites, le mauvais comportement des visiteurs qui urinent dans les poubelles ou deviennent violents après avoir bu. Alors que le tourisme est habituellement un sujet dont on ne parle à Sirubari que pour en faire l'éloge, les exercices de théâtre ont permis d'objectiver des formes de pouvoir insidieuses se jouant entre rural et urbain, visiteur et locaux, hommes et femmes, éduqués et non éduqués. Ce sont ces oppressions intersectionnelles que le théâtre peut participer à rendre visible et lisible. Dès lors l'enquête mérite d'étudier la manière dont se forment et se réforment les rôles sociaux dans ce milieu rural : qui les prononce, au travers de quels espaces et pour quelles performances ? Progressivement en découvrant ce village, le cœur de mon étude s'est déplacé. Ce n'était pas une thèse thématique sur les relations de genre ni sur le tourisme ou encore sur l'espace domestique que je souhaitais élaborer, mais une thèse méthodologique, en m'attachant aux structures d'énonciation que permettent le théâtre. Mettre en scène son quotidien, se présenter autrement, découvrir ce que l'on a à dire, trouver au travers de la scène de nouveaux pouvoirs d'agir : une méthode de recherche qui passerait par la théâtralité et la construction de collectifs de savoirs serait peut-être en mesure de fournir de nouveaux récits grâce à de nouveaux langages et de nouvelles opportunités de se raconter. Déceler des régimes d'invisibilité en passant par l'outil du théâtre, c'est l'hypothèse qui fonde cette recherche. Et si l'ouvrage que nous avons produit avec Pariksha Lamichhane au terme de trois ans de terrain se nomme « Sirubari a village *on stage* » c'est précisément pour faire la différence entre un village mis en scène par le tourisme (*a village as a stage*) ; et un village qui monte sur la scène (au sens du plateau de théâtre) pour se raconter autrement. La méthode théâtrale est donc une recherche d'outils pour *bien voir*, pour distancier et pour objectiver des expériences du quotidien, au sein de collectifs apprenants.

Conclusion

Ce chapitre a choisi d'enquêter sur les moyens disponibles dans les sciences humaines et sociales pour mener des terrains en accord avec les épistémologies des savoirs situés. J'ai montré d'abord comment la géographie connaissait actuellement un virage épistémologique et méthodologique pour inclure des méthodes dites sensibles et artistiques, faisant du corps, des émotions et des récits des données de recherche. J'ai montré que ma recherche s'inspirait de cet élan interdisciplinaire qui est soutenu par l'apparition d'une « recherche-crédation ». Mais j'ai insisté aussi pour dire que l'art et la création ne m'intéressaient comme méthode de recherche qu'à mesure qu'elles prenaient pour horizon des méthodes participatives et critiques. Cette thèse se situe donc au croisement de la recherche-crédation, de la recherche participative et de la recherche action. Cette position m'a ensuite conduite à définir ce que j'entendais par le théâtre et la théâtralité. J'ai pu relever que les champs du théâtre et de la géographie ne s'étaient que peu croisés jusqu'à présent, en dépit de l'étendue des métaphores théâtrales que nous utilisons pour analyser le monde et ses logiques d'organisations spatiales. Toutefois, ce n'est pas tant la revitalisation d'une métaphore morte qui m'intéresse, que la possibilité concrète de créer des terrains d'études qui passent par la scène. Le théâtre dans ma recherche est moins un objet de la géographie, qu'une méthode de terrain. Cela m'a menée à consulter l'apport des *Performances Studies* pour définir ce que pouvait être une praxis de la création. Enfin, j'ai souhaité passer de ce cadre théorique à la territorialisation de la question théâtrale au Népal. Grâce à des travaux récents d'anthropologie et d'arts de la scène j'ai présenté les liens qu'il y avait entre la scène artistique contemporaine du Népal et la formation d'une prise de position politique par l'espace public. Ma méthodologie et la formation de Pariksha Lamichhane à l'art du théâtre résonnent avec cette histoire nationale, toutefois dans la mesure où nous n'étions pas une « troupe de théâtre » et que nous n'avions pas l'intention de faire du *kachahari natak* ni du théâtre développement, j'ai pris le soin d'exposer la genèse de notre collaboration pour expliquer les termes de cette intuition que nous avons suivie et formalisée. Pour finir, j'ai souhaité présenter le terrain de Sirubari dans ses grandes caractéristiques, car bien que j'y reviendrai dans les prochains chapitres, les dynamiques de mise en scène de cette localité rurale sont très spécifiques. Il importait donc dès à présent de situer la méthode du théâtre avant de détailler son protocole d'action, chose à laquelle s'attache le chapitre 3.

Chapitre 3- Le théâtre déclencheur, fabrique d'un protocole de recherche participative

Aujourd'hui les approches participatives en géographie ont le vent en poupe. Mais qu'entend-t-on par ce terme et quelle est la part critique de ce modèle de scientificité ? Pour reprendre ce que disait Edgar Morin à propos de la « complexité », je pense qu'il faut admettre que la participation est un « mot problème et non pas un mot solution » (Morin, 2005). J'entends par là qu'une promotion de démarche participative ne peut être purement rhétorique et qu'elle ne peut donc pas échapper à une enquête définitionnelle sous prétexte que le label de la participation est porteur. Une recherche qui implique un collectif d'apprenant·es demande une politique de terrain spécifique, soumise à la disponibilité et à l'intérêt des groupes pour ladite participation. Par conséquent l'association libre et volontaire à une pratique comme celle de la scène comporte nombre d'enjeux en termes de rencontre, d'organisation, d'improvisation, de production de matériaux et d'analyse des données. Ce chapitre démarre sur un récit d'expérience afin d'introduire la nécessité de s'entendre sur ce qu'est une *participation* au théâtre. À partir d'une distinction conceptuelle proposée par Joëlle Zask, je reprendrai à mon compte la différence entre *faire partie* d'un groupe et *prendre part* au théâtre. Je détaillerai ensuite les raisons pour lesquelles cette méthode de théâtre tient au qualificatif de « déclencheur » en s'inspirant des pratiques de la compagnie de théâtre Ru'elles de Grenoble. Dans la mesure où ce dispositif encourage la fiction, les imaginaires et les expressions corporelles, je questionnerai dans un troisième temps la pertinence de fonder une recherche sur une pratique qui produit des distorsions avec un réel de référence. Pour finir, je proposerai la création d'un protocole de théâtre qui tisse ensemble une politique de terrain et une pratique artistique. Après avoir détaillé l'ensemble des étapes fondatrices de ce protocole, je me prononcerai sur les options pour analyser les données issues du théâtre déclencheur et les manières de documenter le théâtre dans une démarche de recherche en géographie.

1. De la participation au prendre part

1.1 Récit d'une participation à obstacles

Le 12 Avril 2017, j'arrivais à Sirubari avec Pariksha et Renu pour notre premier essai de fabrique théâtrale. Nous avons convenu de passer nos premiers jours à trouver des personnes souhaitant participer à des ateliers de théâtre et nous commençons à cet effet par une visite du village pour s'imprégner de son ambiance. Nous étions logées toutes trois chez une famille Gurung en ayant négocié avec le chef du comité touristique de pouvoir rester plusieurs jours de suite dans le même domicile pour 500 NRP par tête, ce qui dérogeait au fonctionnement et au principe tarifaire d'accueil des « touristes ». Toutefois c'est avec les basses castes que nous avons envie de monter

des ateliers de théâtre, et le jour qui a suivi notre arrivée nous allions boire le thé chez les un·es ou chez les autres en commençant à faire part de notre désir de constituer un groupe. Une des femmes Kami du village nous annonçait alors qu'il existait un groupe de jeunes femmes de basses castes, nommée le *Mabila group* également dit le groupe des *Daughters in law* (qui se distingue d'un groupe de femmes plus âgé nommé *Ama toli* : le groupe des mères). Nous décidions donc de rendre visite à Batti qui semblait être à la tête de cette communauté, pour lui demander si le groupe souhaiterait éventuellement se réunir pour participer à des ateliers de théâtre. Cette femme nous apprenait que le groupe des belles-filles était constitué de 35 femmes, et que leur association existait depuis deux ans. Après nous avoir interrogées sur la raison de notre venue au village, Batti nous proposa d'appeler elle-même les membres de son groupe par téléphone pour les convaincre de venir, mais elle nous avertissait dans le même temps qu'il serait impossible de débiter une quelconque activité avant deux jours, car les femmes du village étaient impliquées dans la célébration du Nouvel An avec des rites de jeûnes et des marches vers un temple situé à une journée de là. Nous convenions donc de nous retrouver avec ce groupe de *Mabila* le 15 avril, ce qui nous laissait le temps de chercher un lieu approprié pour mener l'atelier. Dans un premier temps je me réjouissais (Pariksha et Renu également) de l'existence d'un tel groupe. Si les jeunes femmes s'étaient constituées en association avec un tel nom de groupe c'est qu'elles avaient identifié de l'en-commun, des qualités à partager et le désir d'échanger à propos de leurs places au sein de cette société. En effet, leur union était celles de femmes, de castes les plus basses et des jeunes épouses, arrivées à Sirubari suite à un mariage récent. Il me semblait donc reconnaître dans la construction de ce groupe, une volonté stratégique de s'unir en vertu d'une certaine expérience de la marginalité. Faire du théâtre avec un collectif déjà existant et des individus qui ont choisi leur union facilitait évidemment le processus de construction des ateliers, car le théâtre déclencheur vise précisément à parler, à transformer et agir à partir d'oppressions.

Le jour dit, nous retrouvions les *Daughters in law* dans une classe d'école au centre du village avec un décor très simple : les bancs et les tables poussées au fond, une bâche posée au sol. Cette première rencontre était pour nous l'occasion de nous présenter et d'initier le groupe aux prémices du théâtre au travers d'exercices très simples. Les femmes étaient au nombre de dix-sept et nous espérions leur adhésion pour prolonger l'atelier durant quatre ou cinq jours à raison de deux heures par jour. Mais leur première réaction nous a refroidies. Les femmes étaient unanimes : elles n'avaient pas le temps, elles avaient trop de travail et il fallait vite qu'on leur dise pourquoi elles étaient là cet après-midi. Toutes insistaient pour qu'on leur présente le programme du jour et ce qu'elles avaient à faire. À mesure que Pariksha gérait une reformulation de son discours prévu pour répondre à cette demande pressée du « sens » de la réunion, j'observais ces femmes qui avaient toutes la même tenue : un *lungi* vert (jupe longue), un pull rouge et une écharpe assortie. Après une heure et demie d'atelier (avec un contenu que j'aurai l'occasion de développer plus loin), les femmes repartaient chacune de leur côté sans que l'on ait réussi à convenir du prochain rendez-vous. Chacune se dispersait dans un empressement plus ou moins vif vers leur travail dans les champs ou vers leur domicile. Le lendemain matin, nous retournions à la maison de Batti pour discuter des possibilités de reconduire les ateliers, mais nous savions déjà que le groupe allait être difficile à réunir de nouveau : pendant l'atelier les femmes avaient accédé à des émotions fortes (des pleurs et des rires) et la soudaineté de ce surgissement avait été trop brusque. Certes, les exercices simples proposés par Pariksha avaient déclenché des effets inattendus et nous nous sentions coupables de l'intensité que l'atelier avait provoquée. Mais surtout, en discutant avec la responsable

du groupe, nous comprenions que les *Daughters in law* étaient venues la veille dans l'espoir d'une rémunération. Bien qu'ayant été claires sur la nature de notre proposition, le groupe des *Mahila* s'était réuni comme elles le font lorsqu'une ONG est de passage. Nous découvriions alors que les ONG payaient chaque participante 250 NRP la demie journée et que ce groupe avait « l'habitude » de ce fonctionnement. Batti nous racontait que deux semaines auparavant un homme était venu au village pour expliquer l'usage des couvercles à casseroles ainsi qu'un ensemble de techniques pour limiter la consommation de bois dans les foyers. Le groupe de *Mahila* était venu l'écouter et elles avaient reçu individuellement 250 NRP ainsi qu'un thé et des biscuits avant que l'homme ne reparte le jour même, vers un autre village. À l'inverse poursuivait Batti, Pariksha, Renu et moi nous étions arrivées sans rien, ni thé, ni argent et nous leur avions pris du temps : c'est du moins ce que certaines femmes s'étaient dit entre elles suite à l'atelier, et pour cette raison elles ne souhaitaient pas revenir.

Manifestement nous avions commis une erreur de forme aux conséquences probablement irréversibles. Mais plus nous interrogeions la responsable du groupe sur les activités internes du collectif de femmes, plus nous comprenions les tenants et les aboutissants d'un quiproquo. En effet le groupe des *Daughters in law* n'était pas un groupe auto-constitué mais un ensemble de femmes entre 19 et 40 ans qu'une banque avait désigné comme collectif pour faciliter l'accès au micro-crédit en milieu rural. La *Muktinath Bank* de Pokhara avait ciblé deux ans auparavant un ensemble d'épouses et de mères qui se retrouvaient dans l'incapacité de faire des emprunts auprès de banques classiques. Le directeur du micro-crédit de la *Muktinath* avait donc désigné sur place un groupe de femmes capables d'emprunter de l'argent à sa banque, avec un principe de co-responsabilité entre les membres du groupe : lorsqu'une femme emprunte à la banque, c'est tout le groupe qui veille à ce qu'elle rembourse son emprunt et qui en est responsable. Pour sceller l'union, la banque avait donné au *Mahila group* des vêtements qui permettent aux membres de s'identifier lors des réunions (le *lungbi* et le pull rouge) et elle a interdit à d'autres membres de venir s'ajouter à ce groupe sans son accord. Ainsi le groupe des *Daughters in law* était né d'un projet de développement contractualisé par un homme venu de Pokhara à des fins financières ; et non pas l'œuvre originale de femmes qui se seraient associées pour débattre et lutter contre leur précarité commune. En prolongeant la discussion les jours suivants, les femmes du groupe nous ont expliqué qu'elles ne se réunissaient jamais en dehors des obligations institutionnelles de ce projet. Faire partie de ce groupe était assez simple et insignifiant à leurs dires, parce qu'elles ne se servaient même pas du micro-crédit. En revanche, prendre part à un atelier de théâtre comme nous leur propositions était très engageant. Comme le dit Pariksha en ses propres termes, le théâtre propose à des personnes de prendre part à l'énonciation de soi. Le théâtre déclencheur touche des gens qui n'ont jamais eu la chance de parler, de s'exprimer, d'énoncer en soi et pour soi un avis, parce que personne ne leur a demandé auparavant leur point de vue sur une chose ni même comment elles se sentent dans leur existence (*Vidéo 4*). L'activité de la scène consiste précisément à créer le cadre de cette expression et en ce sens, elle est engageante.

Vidéo 4 : « What do I expect ? To be a part ».

Vidéo 4 : Interview de P. Lamichhane à Pokhara. Source : M. Kgozien. Le 17 octobre 2017.

Cette conception de la participation que décrit Pariksha s'oppose radicalement à la participation que la *Muktimath Bank* mobilise. Cet épisode narratif que j'évoque et auquel Pariksha fait référence dans son interview démontre *a posteriori* qu'il y a des manières différentes de recourir à la participation et de concevoir ses atouts. Obtenir d'un groupe de femmes qu'elles assistent à un discours apporté par des étrangères dans l'espoir d'obtenir 250 NRP était assez aisé : nous en avons fait l'expérience. En revanche décider de participer à un atelier de théâtre, choisir ses costumes, ses dires, ses thèmes et son auto-détermination est autrement plus complexe : il nous aura fallu revenir trois fois à Sirubari au terme d'un an et demi pour que ces femmes de basses castes énoncent le désir de prendre part à un atelier de théâtre. Ce premier atelier que j'ai d'abord vécu comme un échec ou pour le moins comme un début de terrain qui m'échappait, était finalement très révélateur de l'intérêt que constitue la méthodologie théâtrale avant même que les groupes ne soient constitués. Faire partie d'un groupe de micro-crédit, participer à une enquête, mener une observation participante ou prendre part au théâtre désignent donc différentes natures et différents degrés de participation. Si le principe de participation est en vogue dans la recherche en géographie et qu'il semble une bonne option pour minimiser les biais du regard omniscient des chercheur·es, il reste néanmoins que ce n'est pas parce qu'elle est participative qu'une recherche produit des savoirs de manière nouvelle. Il faut *à minima* que la participation énonce les raisons et les modalités avec lesquelles elle agit et qu'elle soit choisie par celles et ceux qui la pratiquent. C'est pourquoi je souhaite présenter et contextualiser le fonctionnement du dispositif théâtral que nous avons mis en œuvre avec Pariksha à Sirubari. Cela commence par expliciter ce que Pariksha nomme le passage d'une expression censurée à libérée ; et que j'analyse personnellement comme une différence entre un *faire partie* et un *prendre part*.

1.2 Faire partie

« Quand participer se borne en définitive à 'faire figure' de participant dans un dispositif qui n'a en rien été choisi, dont les enjeux nous échappent et dont les finalités ne sont pas les nôtres, il vaudrait mieux utiliser un autre terme ». (Zask, 2011 : 9)

Dans son ouvrage *Participer, Essai sur les formes démocratiques de la participation*, la philosophe Joëlle Zask s'étonne de notre engouement contemporain pour l'idée de participation à toutes les échelles (Zask, 2011). Dans les systèmes politiques, dans le domaine pédagogique, mais aussi dans le monde artistique et même dans le domaine des entreprises, l'invitation à la participation est partout au point qu'elle se transforme parfois en une injonction, discréditant les démarches non participatives. Pourtant parallèlement à cette insistante valorisation du participatif, il semble que nous soyons profondément dépossédé·es du sens fort de la participation et de la satisfaction qu'elle devrait nous procurer (en tant que citoyen·ne, employé·e, étudiant·e). C'est à partir de ce constat que Zask se demande si la participation que nous mettons en œuvre dans nos démocraties mais aussi dans nos formes d'art et de citoyenneté en général n'est pas simplement une œuvre factice pour des instances qui n'ont pas fondamentalement besoin d'écouter la pluralité des choix énoncés par un groupe. De fait, la participation peut se révéler synonyme d'un artefact, proposant des formes illusoires de choix ou d'expression dans un cadre finalement restreint. Faut-il dès lors se méfier d'une promotion

à l'excès du « participatif » ? Si la vigilance s'impose avec le principe de participation et dans les pratiques de recherche tout particulièrement, ce n'est pas pour en condamner le principe, mais bien au contraire pour en réévaluer sa pertinence (Zask, 2011). L'autrice note que participer est à la base des dynamiques de socialisation, mais elle signale qu'il faut faire une différence entre la participation qui nous demande de « faire partie » d'un groupe et celle qui nous demande de « prendre part » (*op.cit*). C'est cette différence qui va pouvoir illustrer le fondement participatif du théâtre déclencheur.

Voyons le premier de ces termes que Zask met à l'étude : *faire partie*. Nous faisons toutes et tous partie d'un groupe. Par exemple on peut faire partie des Français, ou des femmes, au même titre que nous faisons partie d'une famille. Chacun·e d'entre nous fait partie d'un ensemble qui l'inscrit quelque part avec des semblables et lui donne une place au sein d'un groupe de référence. Comme l'écrit Zask, nous n'avons pas le choix de faire partie : dans une certaine mesure cette participation s'impose à nous. Par exemple un enfant né sur le territoire français fera partie des Français : c'est un mode de participation relativement passif qui entraîne avec lui un ensemble de langues, de codes et de mémoire collective qui sont autant d'horizons d'autorité avec lesquels l'enfant né apprendra progressivement à composer. Or à l'image du *performer* de Goffman, il se trouve que chacun·e d'entre nous travaille à maintenir son appartenance à un groupe, sans que nous soyons nécessairement conscient·es du rôle que nous jouons pour nous inscrire dans cette unité. Dans cette première compréhension de la participation, Zask note que « le groupe préexiste à l'individu » (*op.cit* : 17). Elle note que *faire partie* :

« ne dépend pas de ce que font les individus, de leurs activités conjointes, de leurs visées communes, de leur désir d'être ensemble, mais seulement du hasard de leur naissance, de leur foi, parfois de la qualité de leur sang, de leur culture etc. La variable sur laquelle elle repose est stable et relativement permanente » (*op.cit* :18).

Ainsi dans ce premier sens la participation de l'individu est en quelque sorte réduite à une interprétation des codes qui sont *déjà là* et que l'on doit reproduire pour remplir le rôle qui convient à notre rang. Par conséquent à mesure que l'individu travaille à son insertion dans son groupe, il renforce les modalités d'existence d'un groupe en perpétuant ses préférences, ses croyances ou ses choix. L'identité d'une personne mais aussi son estime, sa reconnaissance et peut-être même son bonheur dépend de ce que le groupe lui a appris à désirer ; et c'est pour quoi s'attacher à faire partie d'un groupe est si central dans notre logique de sociabilité. Dès lors, se défaire des codes du groupe dont on fait partie équivaut à renoncer à une certaine identité de soi ou du moins revient à détruire la validation que l'on reçoit des autres membres du groupe. Ainsi, pour qu'une communauté tienne, il faut que les membres s'y reconnaissent ou s'y identifient.

Au Népal, faire partie d'un groupe, d'une communauté, d'une caste est particulièrement important, cela constitue même le principe nodal de toute la sociabilité (Dumont, 1992). Parce que les castes indo-népalaises en particulier ont fondé leur groupe autour de places sociales distinctes (bien que connectées les unes aux autres et interdépendantes), la sociabilité à l'œuvre à Sirubari comme dans d'autres villages du Népal repose sur l'expression explicite et démonstrative de l'appartenance à un groupe : il consiste littéralement à occuper des places précises de manière métaphorique et très concrètes. C'est pour cela que les performances quotidiennes sont si importantes : elles attestent

que nous faisons partie d'un groupe. Dans la logique du *dharma* et du *karma*, un être se réalise socialement et spirituellement par l'exercice de ce qui est attendu de lui ou d'elle. Faire partie d'un groupe, d'une caste, d'un genre d'un corps de métier est à ce point essentiel dans les structures sociales népalaises que l'allégeance au groupe prime souvent sur des préférences d'ordre personnels. Ainsi pour parler en termes de généralité sociologique, la réalisation de soi au Népal est contenue dans le soin que l'on porte au groupe pour participer à l'effort de perpétuation et de maintien de celui-ci. Chaque caste ou chaque genre a son rôle à jouer en la matière, pour maintenir l'équilibre et l'existence des groupes en coprésence. Or *faire partie* d'un groupe est hautement exigeant. Quitter un groupe, ne plus en faire partie, être rejeté ou s'extraire d'une communauté crée une rupture bien souvent irréversible qui expose les Népalais et les Népalaises à des conditions de vie difficiles. Dans le Népal rural comme urbain, les couples qui se sont mariés contre l'avis de leur famille livrent les individus à des batailles rugueuses qui conduisent à l'isolement, c'est le cas notamment des unions inter-castes. Le couple doit alors se trouver un logement seul, accepter de n'avoir aucune sécurité financière et affronter les jugements réprobateurs des autres membres du groupe car ces mariages brisent le groupe préexistant et ne peuvent donner naissance qu'à des bâtard·es qui se trouvent hors des *jati* reconnues (espèces ou sous-groupe).

Bien que cette réalité sociale tende à s'atténuer, un mariage en dehors de son groupe constitue encore aujourd'hui au Népal une rupture inacceptable pour la famille qui se traduit par le bannissement de certains individus. Une femme de Sirubari me racontait un jour sa vie et celle de ses enfants. Lorsque je lui ai demandé où était sa fille, elle m'a répondu que celle-ci était partie de la maison pour se marier en ville et qu'elle n'était désormais plus sa fille. D'un signe de la main, la mère m'indiquait qu'elle ne voulait pas parler plus longtemps de son cas. Le jugement était net : sa fille ne faisait plus partie (au sens où l'entend Zask) de cette famille, son allégeance avait été rompue parce qu'elle avait pris part à autre chose. Les exemples de cet ordre sont de plus en plus nombreux au Népal où un pourcentage grandissant de la jeunesse fuit les campagnes pour se choisir des avenir qui vont dans le sens contraire à leur groupe ethnique, religieux ou encore à leur famille. Et il faut noter corrélativement que le taux de suicide chez les jeunes au Népal a augmenté de manière importante depuis dix ans (Marahatta *et al.*, 2017). Aujourd'hui les instances de santé reportent environ 4500 suicides par an chez les 16-25 ans, ce qui en fait la seconde cause de mortalité pour cette tranche d'âge (Sansar, 2019). Ces morts prématurées sont interprétées par les autorités népalaises et internationales (*World Health Organization*) comme un conflit de positionnement qui met les jeunes en dérive entre différentes allégeances, différentes aspirations et des volontés antagonistes d'appartenance à un groupe. Pour conclure sur ce point, on voit que *faire partie* d'un groupe qui nous préexiste énonce une participation exigeante qui contraint des êtres dans la mesure où « la stabilité du groupe dépend de l'affiliation inconditionnelle de ces membres » (Zask, *op.cit.* : 18).

Pourtant *faire partie* n'est qu'un sens réduit de ce que recouvre le terme de participation. Zask déclare « participer signifie d'abord prendre part » (*op.cit.* :17). Pour revenir à mon récit initial, les femmes que nous avons rencontré en première instance à Sirubari *font partie* des jeunes de basses castes, récemment mariées. Elles font parties de la catégorie des belles-filles du village. Mais à quoi prennent-elles part ? À quelles conduites et à quelles performances quotidiennes ont-elles donné leur consentement ? Quel est leur désir de prendre part à des associations libres et volontaires en dehors des activités requises par leur groupe d'appartenance ? *Faire partie* d'un groupe demande le

respect d'une cohérence et d'une allégeance à un cadre que nous n'avons pas choisi ; et cela est d'autant plus vrai pour les groupes de femmes népalaises à qui la société demande timidité et obéissance comme le dit un proverbe local. Dès lors, proposer à des groupes de Sirubari de *prendre part* à la définition d'eux et d'elles-mêmes constitue un défi de recherche à part entière.

1.3 Prendre part

« Prendre part désigne une certaine qualité de l'association plus qu'un type de groupe particulier »
(Zask 2011 : 25)

Alors que *faire partie* d'un groupe dicte aux individus des règles préétablies pour assurer le maintien du groupe, *prendre part* revient à l'inverse à décider des qualités d'une union. Dans le premier cas (*faire partie*) l'affiliation au groupe est inconditionnelle et complète, elle dessine une appartenance aux contours fixes. Dans le second (*prendre part*), l'affiliation est conditionnelle et il revient au groupe de choisir l'allure de ces conditions. Ainsi, alors que l'on fait partie d'une famille, on prend part à un moment, à un loisir, à « un groupe dont la raison d'être est d'organiser une activité en commun » (*op.cit.* :17). *Prendre part* à un groupe ou à une activité (que ce soit pour une randonnée, une partie de carte ou un syndicat) dépend du plaisir des individus à être ensemble, et dans cette configuration, le groupe tient aussi longtemps que les membres prennent plaisir à cette association. Alors que faire partie induit une constance dans le temps, prendre part en revanche repose sur une implication temporaire : on ne prend pas part à une partie d'échec de manière indéterminée, mais simplement le temps de la partie. De la même manière, on ne fait pas partie d'une recherche doctorale, on y prend part. Prendre part est donc une forme de participation qui repose sur une association libre de plusieurs membres et qui s'articule autour d'un verbe d'action. Faire partie a un caractère nécessaire (je fais partie d'une tranche d'âge), en revanche prendre part implique de créer une forme. Par suite, le caractère véritablement démocratique d'une société et d'une citoyenneté selon Zask tient à la capacité de chacune à prendre part, puisque l'enjeu réel d'une participation va au-delà du simple fait d'être là ou d'appartenir à un groupe préexistant.

Dans le prendre part, les membres « valorisent le groupe non parce qu'ils y reconnaissent un aspect essentiel d'eux-mêmes, mais parce qu'ils y voient l'occasion de mener des expériences qui au contraire les font sortir d'eux-mêmes – notamment de leur personnalité telle qu'elle a été modelée par leur groupe d'appartenance originel » (*op.cit.* : 24). Prendre part induit donc une participation à caractère inventif et revient à vivre une « expérience ». Autre mot en vogue dans les SHS, « l'expérience » est un terme intéressant à revitaliser dans les sciences de terrain puisqu'il fait l'hypothèse qu'une recherche (même la plus classique) produit des expériences, à la fois pour le/la chercheur(e) mais aussi pour les enquêtés et le monde environnant. Cela concerne tout particulièrement le théâtre déclencheur qui repose sur un prendre part et produit des expériences. Dans l'héritage des philosophes pragmatistes (celle de John Dewey notamment), l'expérience est l'action par laquelle se forme de la connaissance. L'expérience se distingue de l'idée d'une connaissance innée pour lui opposer une connaissance acquise par les sens et la pratique. Selon Dewey, une « expérience » est constituée d'un événement qui fait irruption et qui nous scinde dans

le cours habituel de la vie (Dewey *et al.*, 2014). Elle est ce qui nous donne l'occasion de nous reconstruire suite à l'intégration de quelque chose de neuf. L'expérience est donc fondée sur le caractère perturbateur autant que sur notre capacité à l'intégrer. Que l'expérience soit politique, artistique ou scientifique, une expérience vaut par ce qu'elle se donne comme outil pour intégrer le nouveau et déploie de nouvelles capacités d'actions. Ainsi, une expérience d'intensité trop forte peut-être fatale dans le sens où elle ne permet pas à un individu de recouvrir son entièreté après avoir été scindé. En ce sens, la valorisation d'une expérience dans le théâtre repose sur la mise en place d'une situation inédite (l'irruption d'un nouvel élément, d'une situation ou d'une personne) et sur l'interprétation individuelle et collective des effets de cette modification. Tout l'enjeu du théâtre de l'opprimé comme du théâtre déclencheur, consiste à mettre en scène une situation inédite (car jamais représentée auparavant) en veillant à ce que les participant·es au théâtre aient l'espace nécessaire pour trouver les clefs d'actions qui permettent de se réapproprier l'élément perturbateur au sein d'un univers qui fait sens.

Le théâtre, loin d'être une expérience pour la chercheuse aux dépens des individus propose donc de mettre en place les conditions pour qu'advienne une expérience de groupe libre et volontaire, où se mettent en scène les quotidiens de sorte à retrouver des capacités d'action réelles vis-à-vis de ce qui nous détermine. Si la méthode théâtrale déclenche un prendre part et qu'elle s'analyse comme une expérience, c'est parce qu'elle fournit un lieu d'expérience collective qui affecte des individus et leur permettent de répondre à cette affectation. Jouer sur scène fournit une expérience par laquelle on acquiert des connaissances sur soi, à partir de soi et en allant hors de soi. Pour conclure je m'intéresse à la distinction que fait Zask autour de la participation pour trois raisons principales :

- Tout d'abord parce que le théâtre que nous avons proposé avec Pariksha repose fondamentalement sur une association libre et volontaire des habitants et habitantes de Sirubari : c'est une participation qui relève d'un *prendre part*. On ne peut pas faire partie de cette activité théâtrale, on ne peut qu'y prendre part. Sa forme, sa structure, son lieu ne préexistent pas aux individus et la nature de l'union tient au fait que nous faisons une activité en commun. C'est une activité qui n'entend pas confirmer les individus dans les qualités de leurs groupes sociaux, mais qui invente de nouvelles capacités d'autodésignation. Prendre part aux ateliers de théâtre propose donc à un groupe et à ses membres de sortir hors de soi pour se former des expériences.
- Ensuite, je tiens à cette distinction conceptuelle car lorsque les enquêtes ou recherches se disent « participatives », elles ne disent pas nécessairement de quelle participation il s'agit. Notamment quelle est la part de participation *réelle* que le ou la chercheuse permet ? Une observation participante ne fonctionne évidemment pas de la même manière qu'un questionnaire ouvert ou qu'un atelier de théâtre. Organiser une recherche participative peut, à l'image de certains processus démocratiques, engager une fausse participation faite d'artefacts où les enquêté·es sont *in fine* dépossédé·es de leurs avis. C'est ce pour quoi il est primordial de détailler les mécanismes de la participation à laquelle une méthode prétend. Il serait banal de dire que la méthode de théâtre est participative. En revanche, elle devient problématique et méthodologique lorsque j'affirme que ce qu'elle déclenche, c'est une possibilité de *prendre part*.

- Enfin dans un dernier temps si je tiens à cette distinction que fait Zask, c'est parce que le théâtre déclencheur est une méthode qui permet à la fois de rendre saillante l'existence de structures sociales (dont les gens font partie) ; et qui permet aussi d'évaluer les données issues d'un prendre part. En somme ce n'est pas seulement le contenu des ateliers qui m'intéresse que leur processus de mise en place, leur forme même et la manière dont une société y réagit. C'est avant tout parce que le théâtre est une démarche qui propose à des gens de prendre part à une activité qu'apparaissent en creux des logiques de faire partie : qui peut prendre part ou non au théâtre ? Dans quelles conditions ? Quels individus et quels groupes s'autorisent ou non à prendre part à une association libre de la sorte ? Avec quels intérêts ? Ce choix de recherche qui mobilise la scène s'intéresse moins à ce qui existe déjà dans la société qu'à ce qui advient quand on est plusieurs à se rencontrer pour en discuter. Et la première expérience avec le *Mabila group* montre que la composition des structures sociales rend difficile le prendre part des femmes de basses castes (j'y reviendrai au chapitre 4).

Ainsi le théâtre déclencheur propose à un groupe de *prendre part* au travers d'un langage qui se cherche d'abord en huis clos, pour se découvrir et *bénéficier d'une part* avec cette union. À ce titre si l'on décline le vocabulaire de ce champ lexical de manière cohérente, la méthodologie théâtrale compterait moins des *participantes* que des *parties prenantes*. Cette distinction conceptuelle de la participation me permet à présent de définir plus avant ce que j'entends par un *théâtre déclencheur*, en tant que pratique artistique et protocole de recherche.

2. Le théâtre déclencheur : la théâtralité au service d'un art émancipateur

Pourquoi parler du « théâtre déclencheur » dans cette thèse plutôt que du « théâtre de l'opprimé » ou du « théâtre action » qui sont plus usités dans l'histoire du théâtre et de la recherche ? La multiplication des termes qui sous-divisent la grande famille du théâtre contestataire pourrait en effet porter préjudice à la lisibilité des activités théâtrales et de ce qu'elles ont en commun (Arrigoni, 2017). Toutefois, nommer ma méthode de recherche un théâtre déclencheur ne provient pas d'une volonté de distinction ou d'une préférence de style. Le « théâtre déclencheur » est une expression à la fois plus précise que le théâtre de l'opprimé, plus exacte et conceptuellement plus dense pour désigner ma méthode de terrain. Dès lors d'où vient ce terme et qu'est-ce que j'entends par lui ?

2.1 Un terme co-produit avec le collectif Ru'elles

J'emprunte le terme de théâtre déclencheur à la compagnie grenobloise Ru'elles⁴⁹ dirigée par Julie Arménio. Inspiré du théâtre de l'opprimé, le théâtre déclencheur pour Ru'elles est héritier de l'éducation populaire, de la danse, de la composition instantanée et du situationnisme. Avec cette forme d'art hybridée, cette compagnie de théâtre propose aujourd'hui un ensemble de performances, de stages, de formations ou de spectacles qu'elle définit comme des laboratoires de rue (*Tableau 5*). L'action artistique de Ru'elles développe un théâtre participatif qui ne demande aucune formation préalable. Elle accompagne des groupes dans la découverte des outils corporels d'expressions et souhaite rouvrir des imaginaires pour interroger le monde de manière critique. Initialement la compagnie a centré son action sur le caractère genré des espaces publics, mais aujourd'hui le travail de Julie Arménio se diversifie pour proposer un ensemble d'explorations sensibles et corporelles aptes à fournir de nouvelles clefs de compréhension sur nos constructions sociales. Ainsi les laboratoires de Ru'elles développent de nouveaux langages et de nouvelles capacités d'observation de l'urbain avant de proposer de courtes réponses performatives dans des espaces publics avec des groupes amateurs. Cette compagnie s'est progressivement construite comme un collectif de recherche-crédation, et c'est parce que j'ai pris part à ce collectif en tant que chercheur que j'ai eu l'occasion de définir les termes du théâtre déclencheur aux côtés de Julie Arménio (Landrin & Arménio, 2019).

« La compagnie **Ru'elles** est un collectif d'artistes et de chercheur·es qui souhaitent surprendre, révéler l'invisible et questionner nos quotidiens In situ. **Ru'elles** invite les passant-es à découvrir un théâtre **déclencheur**, bulle de dérision et de poésie, terrain fertile d'une recherche-crédation par le mouvement des corps et la résonance des voix.



RU'ELLES

Parce que la rue est en proie au conformisme et qu'il s'y joue des rapports de domination, le collectif en fait un espace de prédilection. Les identités de genre, de classe et de couleurs sont analysées comme un ensemble de masques, de costumes et de gestes prescrits que chacun et chacune de nous répète avec minutie. Il importe de les détourner pour les questionner, rendre visible l'inégalité des rôles et perturber les usages de nos lieux communs ».

Tableau 5 : La compagnie Ru'elles : un laboratoire théâtral de rue. Source : Site internet Ru'elles consulté le 12 mars 2020, <http://www.ru-elles.com/>

Bien qu'il utilise certains outils similaires au théâtre de Boal, le théâtre déclencheur se distingue du théâtre de l'opprimé. Notamment, le théâtre déclencheur n'est pas orienté vers un but affiché de révolution comme l'est la pratique de Boal qui a été mise en place dans un contexte de dictature au Brésil. Ainsi le théâtre déclencheur dépasse la distinction un tant soit peu binaire de la relation opprimé·e/oppresseur·e de Boal pour se placer davantage du côté de l'intersection des postures sociales (Crenshaw, 2005). Alors que le terme d'« opprimé » prend le risque d'essentialiser des positions en supposant qu'il y a des postures distinctes (les opprimé·es et les oppresseur·es), le

⁴⁹ Historiquement le terme de théâtre déclencheur a été co-inventé au sein de la compagnie de théâtre des « Fées Rosses » de laquelle faisait partie J. Arménio avant qu'elle ne fonde sa compagnie Ru'elles.

verbe d'action « dé-clencher » renvoie lui à un processus qui consiste à soulever une clenche. Dire d'un théâtre qu'il est déclencheur, c'est supposer qu'il y a entre nous et le monde une certaine fermeture ou une herméticité organisée par un système d'habitudes qui nous empêchent de *bien voir*. Supposer qu'il y a une clenche c'est donc à la fois s'imaginer une porte et visualiser le mécanisme qui bloque un accès à l'extérieur. Or le mécanisme d'une clenche est fait de sorte à être déplacé : une clenche se soulève ou bien elle coulisse. Déclencher renvoie fondamentalement à ce mécanisme de levier faisant bascule. De manière métaphorique le théâtre déclencheur vise à retirer, déplacer ou dérouiller les mécanismes qui orchestrent le mutisme de chacun et de chacune pour le transformer. Littéralement, il engage donc un rapport entre intérieur/extérieur et tire son principe d'un aller-retour entre la consultation de soi et la (re)présentation de soi.

Si j'ai transféré le terme de Ru'elles à ma pratique de recherche à Sirubari, c'est parce que le théâtre que nous avons mis en place avec Pariskha est déclencheur à des niveaux à la fois esthétique, social et scientifique. Si Pariksha a été formée au théâtre de l'opprimé, au *katchaari natak* et à l'art thérapie, les libertés que nous avons prises vis à vis de ces formations ou ces enseignements ne nous permettent pas de nous inscrire dans l'une ou l'autre de ces disciplines. Comme je l'évoquerai ci-après, nos ateliers de théâtre ont inclus différentes pratiques telles que la carte mentale, des jeux de photo-langage et le montage de pièces de théâtre a repris des arts traditionnels tels qu'ils se pratiquent dans la région. Notre théâtre n'est donc pas une application du théâtre de l'opprimé, il n'en a pris que certains outils à partir desquels nous avons composé librement. Par ailleurs, outre sa métaphore spatiale intéressante qui donne sur l'extérieur, « déclencher » sous-entend qu'on ignore en partie les conséquences de son action. Lorsque l'on déclenche un mécanisme, on ne peut garantir un résultat et surtout on ne possède pas l'entièreté des répercussions de ce mouvement, ce qui laisse à la fois une marge essentielle au processus créatif, mais qui pose aussi des questions éthiques primordiales relatives aux risques de cette ouverture (voir chapitre 7). Déclencher revient donc au processus initial de mise en action, et puisque tout terrain de recherche est involontairement déclencheur, ce terme est plus précis et plus riche pour désigner la pratique de recherche que j'ai mise en place avec la comédienne népalaise Pariksha à Sirubari qui relève au contraire d'une action volontaire. Ainsi, plutôt que de m'associer à une démarche de recherche fondée sur un théâtre de l'opprimé à Sirubari, j'analyserai cette méthode comme un théâtre déclencheur, en insistant sur ce que ce théâtre déclenche, ce qu'il donne à voir et ce qu'il permet en termes de procédure d'enquête. Reste à voir maintenant comment le théâtre déclencheur fait la synthèse entre une pratique de la scène d'une part (2.2, 2.3 et 2.4), et un dispositif de recherche d'autre part (3.1, 3.2, 3.3 et 3.4). En tant qu'art de la scène, trois éléments définissent le théâtre déclencheur : l'usage du corps ; de l'espace ; et son principe de communauté. C'est dans l'intersection de ces entités que peut se comprendre le théâtre déclencheur.

2.2 Le corps

La théâtralité du théâtre déclencheur ne tient pas à l'agencement du théâtre classique où des acteurs et actrices professionnelles donnent un spectacle à voir devant un public installé. Dès lors, qu'est-ce qui fait théâtre en lui et quels sont ses moyens pour en faire un dispositif scénique ? C'est d'abord le corps. Le théâtre déclencheur est un art de faire qui prend en compte le corps dans un double

sens : celui qui en fait un rempart entre l'intérieur et l'extérieur (le corps tiendrait lieu de porte pour suivre la métaphore initiée) et celui qui en fait notre première médiation au monde (un mouvement, une origine de l'expérience). À l'image de l'anthropologie de Marcel Mauss (1936), le théâtre déclencheur considère que le corps crée un nombre de gestes au quotidien qui sont le résultat de « techniques ». Dans sa conférence les « Techniques du corps », Mauss regrette que les sciences humaines et sociales aient limité l'analyse des techniques aux outils et objets, alors que le corps et ses mouvements réclament également des techniques. S'allonger sur un lit, ouvrir une fenêtre et même marcher demande un apprentissage. Preuve en est selon Mauss : les hommes et les femmes ne marchent pas pareil dans toutes les sociétés. Notre corps est pétri de techniques et d'apprentissages sociaux. Il convient donc de considérer que des fonctions aussi naturelles qu'elles puissent paraître (la marche et le sommeil par exemple) sont des techniques du corps. Or dire que nos répertoires de gestes reposent sur des techniques revient à considérer sur deux choses à savoir : un acte transmis (par la tradition ou un groupe existant) et l'efficacité de sa reproduction. Tout geste ou presque manifeste son appartenance à un groupe et c'est cela que le théâtre rend d'abord visible. Prenons un exemple concret : lorsque que l'on a partagé les différentes manières de se dire bonjour dans un atelier de théâtre, on a constaté que la bise à la française provoquait l'hilarité dans tout le groupe au point que se faire la bise est devenu une blague récurrente au fil de mes terrains. Une bise en France n'entraîne pas le rire, en revanche un *namaste* les mains jointes le ferait. Ces deux gestes réclament des techniques bien spécifiques de coordination des bras ou de la tête, de posture ou de regards que les enfants apprennent d'ailleurs très tôt. Or il n'y a pas une bonne et une mauvaise manière de dire bonjour, simplement des techniques différentes, en contexte. Considérer que ces gestes sont des techniques est important, car les registres corporels engagés pour se pencher vers une personne et l'embrasser sur la joue ou bien s'incliner en joignant les mains de manière synchronisée mobilise des musculatures spécifiques et expose les êtres à des expériences et des types de sociabilité différentes. C'est pour cela que les techniques de corps sont des « hexis » dans le vocabulaire de Pierre Bourdieu : « l'hexis corporelle est la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par-là, de sentir et de penser » (Bourdieu 1980 : 117). Au niveau d'un bonjour ou d'un *namaste*, les techniques du corps dont parle Mauss ou l'hexis corporel de Bourdieu ne paraissent peut-être pas des gestes révolutionnaires pour être mobilisées par le théâtre. Pourtant, c'est bien à partir de toutes ces techniques que le théâtre déclencheur fonctionne, car le jeu d'acteur ou d'actrice n'est ni plus ni moins qu'un apprentissage et un jeu autour de techniques de corps.

Comment passe-t-on des techniques de corps qui nous sont quotidiennes aux techniques de corps d'acteur ou d'actrice ? Par quels médias apprend-t-on des techniques de corps lorsque l'on est déjà un adulte constitué par un registre préalable de gestes précis ou qu'on est un·e adolescent·e en train de les façonner ? Mais surtout qu'est-ce qui fait que les techniques d'acteur/actrice vont pouvoir faire sens auprès de celles et ceux qui interprètent la scène ? Le but du théâtre déclencheur n'est pas de chercher à inventer des techniques de corps radicalement nouvelles pour se distinguer des gestes quotidiens. Au contraire : ce théâtre puise son inspiration dans les corps communs et le geste banal qui a été incorporé. Il consiste à identifier les hexis pour ensuite les détourner, les grossir, les ridiculiser, les décaler voire même d'en faire des gestes esthétiques afin d'en interroger la portée et faire réapparaître un sens que l'habitude du geste avait effacé. Le théâtre déclencheur dans son fonctionnement crée d'abord des exercices qui permettent de consulter l'étendue des différentes techniques de corps et de ses marquages. Par exemple il est évident qu'une personne aisée n'a pas

la même façon de marcher qu'une personne démunie, qu'une haute caste n'a pas la même hexis corporelle qu'une basse caste, ou encore qu'un homme n'a pas incorporé les mêmes techniques corporelles qu'une femme, du moins pas toujours. C'est l'ensemble de ces techniques différenciées qu'il s'agit d'apprécier et de reconnaître pour leur donner une valeur lorsqu'un geste ou un corps a été dévalorisé (une technique quotidienne n'est jamais plus simple ou plus compliquée qu'une autre mais toujours apprise et située). Dans un second temps, il s'agit de jouer avec ces techniques, de disséquer les gestes pour y apporter des décalages. À la manière d'un miroir déformant, le théâtre propose de partir des techniques de corps connues pour en faire des matières expérimentales : que se passe-t-il quand je répète trois ou quatre fois de suite le même geste ? quand je varie son rythme ? quand je fais un geste allongé qui se fait habituellement debout ? Qu'est-ce que le décalage révèle sur le geste en lui-même ou sur son caractère abrutissant, poétique, courageux ? Toutes ces questions sont celles que propose le théâtre déclencheur en faisant du corps son langage.

En un sens la pratique scénique du théâtre déclencheur va à l'inverse des celles développées par le tournant théâtral du XX^e en France où les acteurs et les actrices cherchent à incarner des rôles écrits pour leur donner vie. Là où Philippe Sollers écrit que « le théâtre est le lieu où la pensée doit trouver son corps » (1971 :90), notre pratique avec Pariksha suggère que le théâtre est au contraire le lieu où le corps initie la pensée. Dans un cas comme dans l'autre, pensées et corps sont indissociables, mais tout l'enjeu du théâtre déclencheur c'est de voir quels sont les chemins pour passer d'une hexis corporelle à un jeu de scène et quelles prises de conscience naissent avec de nouveaux répertoires de gestes. Le pouvoir du théâtre entre autres choses, c'est de passer par le corps pour accéder à tout un répertoire d'émotions, d'identités et de places dans la société. Pour reprendre le vocabulaire de Patrice Pavis, on pourrait dire que le théâtre déclencheur n'a pas le « corps relais » d'un texte préalablement écrit, mais un « corps matériaux » (Pavis, 2002). Là aussi un exemple concret aidera à saisir l'ampleur de la distinction : dans le théâtre déclencheur Pariksha a demandé un jour à une moitié de groupe de marcher les yeux inclinés vers le sol et à une autre partie du groupe de marcher les yeux légèrement levés, tout juste assez pour passer au-dessus de la tête des autres. Après quelques minutes de marche nous avons partagé les ressentis de l'expérience. À ce moment-là, celles qui avaient marché la tête baissée décrivaient leur sentiment d'infériorité, leur difficulté à éviter les autres, la peur du regard public et de son jugement. Quelques autres rares personnes ont aussi évoqué le plaisir à être dans son intérieur, coupée du monde en redécouvrant les aspérités du sol. À l'inverse, le groupe qui avait testé la posture d'un regard périphérique racontait le sentiment de puissance que cette marche procurait, les envies de commander qui vont avec, ou pour certaines l'envie de veiller sur l'ensemble groupe à la manière d'un œil omniscient qui voit où sont les souffrances des un·es et des autres. Lorsque l'on a fait ces exercices avec des groupes de femmes à Sirubari (basse caste ou Gurung), les ressentis expérimentés sur scène n'étaient jamais que physiologiques mais toujours également psychologiques et invitaient à des analyses de relation sociales. Tout simplement parce que marcher avec un regard périphérique est une technique de corps qui n'implique pas que les yeux mais aussi la place des épaules, des pieds, l'extension du buste, la solidité des mains et l'ancrage des pieds au sol et qu'avec cet état de corps se développe une intériorité en écho avec la posture. Dès lors, jouer avec son corps, c'est occuper de nouvelles places et de nouvelles lectures sur l'espace qu'on occupe.

Chaque geste est un état physiologique en même temps qu'un symbole : il nous ramène à un système de sens car le corps est signifiant et marque une appartenance sociale. C'est ce pourquoi les micro-répertoires de geste sont à la base du théâtre déclencheur : ils sont ce par quoi l'on découvre et redécouvre nos rapports au monde en attestant qu'une technique de corps équivaut également à une place dans la société et qu'un état de corps ouvre différents horizons de développement de soi. Dans le théâtre déclencheur, le corps (son marquage, ses postures et ses déplacements) est donc à la fois le média de l'expression théâtrale et sa finalité. Car sa pratique vise à (se) révéler des marquages du corps à la manière de révélation photographique, pour les objectiver collectivement de sorte à les discuter ensuite. L'expérience du théâtre à Sirubari montre que les corps et ses registres sont des révélateurs des tensions internes aux sociétés. Que ce soit dans la mutation des corps que connaissent les jeunes générations (dans l'évolution des habits, des danses, des séductions) ou dans la différence qu'ont les corps au sein d'une même société (les hommes et les femmes, les riches et les pauvres), travailler à partir des corps marque les tensions existantes dans une société donnée, et renseigne sur la nature des mutations en cours. À ce titre, le théâtre déclencheur ne se donne pas pour objectif de travailler sur le corps mais bien à partir de lui, car les corps en tant que techniques du quotidien et de la scène sont médiateurs de savoirs. C'est donc en interrogeant des savoirs littéralement incorporés que le théâtre déclencheur fonctionne. Ainsi la théâtralité ne repose pas sur un texte ni sur l'apprentissage d'un scénario donné d'avance, mais bien sur le processus déclencheur d'expression des corps. À ce titre, il rejoint la volonté des corpus féministes et postcoloniaux qui souhaitent non pas donner une voix aux subalternes, mais se mettre à l'écoute différemment. Cette analyse rejoint la posture de Ruth Raynor qui base sa méthode de recherche en géographie sur une pratique du théâtre :

“However squeamish I am about the language of ‘giving voice’ (since for me it makes assumptions and reproduces entrenched hierarchies), [...] theatre as method affords for listening to and engaging with differently situated narratives through the co-production and co-analysis of research across the research/performance continuum” (Raynor, 2018)

Selon Raynor, le théâtre est une affaire de *speaking, feeling and mattering* où le corps est central : c'est-à-dire un ensemble de dires, d'aptitudes à ressentir et de matérialités (*mattering* désignant à la fois la matérialité des corps et la manière dont un groupe s'implique). Dès lors la question n'est pas seulement celle de la voix disponible mais des corps et de leurs possibilités d'expressions. Le théâtre étend la participation et l'engagement à tout le corps et à ce qu'ils ont d'unique. Bien que voix et corps soient inséparables dans l'activité théâtrale et le quotidien, c'est moins ce qu'une personne dit verbalement qui compte pour le théâtre déclencheur, que ce que le corps montre et démontre. À ce titre il est proche des traditions théâtrales orientales puisque le texte est second (souvent même il n'est pas écrit et n'a pas d'auteur ou d'autrice au sens occidental du terme). Jouer avec les techniques du corps pour en faire des outils et non plus seulement des héritages inconscients : c'est la matière première du théâtre. Et l'atout du théâtre est de faire du corps des acteurs et actrices des sémantiques autonomes, porteuses et vectrice de sens en soi (Chestier, 2007).

2.3 L'espace

Si les chapitres 4, 5 et 6 concentreront leurs analyses sur les différents usages de l'espace et des lieux du théâtre déclencheur, il importe dès à présent de présenter l'espace comme l'une des trois composantes de cet art de la scène. Car si le corps est central dans ce théâtre, c'est l'espace qui en est le principe actif. Faire du théâtre engage le corps non pas dans son absolu mais dans son rapport à l'espace. Le théâtre déclencheur a-t-il une scène ? A-t-il un public ? A-t-il des coulisses ?

Le théâtre déclencheur reprend le fonctionnement de « l'espace vide » du metteur en scène Peter Brook :

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. Pourtant, quand nous parlons de théâtre, c'est à quelque chose d'autre que nous pensons. Le rideau rouge, les projecteurs, la poésie, le rire, l'obscurité, tout cela se mélange en images confuses, désignées par un seul mot. Nous parlons du cinéma qui tue le théâtre, mais dans cette phrase nous entendons le théâtre tel qu'il était à la naissance du cinéma : théâtre à places réservées, avec foyer, fauteuils en velours, rampe, changements de décor, entractes, musique, comme si le théâtre n'était que cela et rien de plus » (Brook 1977 : 25)

Dans son écrit sur le théâtre de 1977, Brook revient sur ce qui façonne fondamentalement le théâtre : la scène et l'observation. Or il précise que la représentation que nous avons usuellement au théâtre s'est éloigné de ce sens premier. Ce qui m'intéresse ici, c'est que le théâtre déclencheur lui aussi peut « prendre n'importe quel espace vide et l'appeler scène ». C'est même précisément parce qu'il prend n'importe quel espace vide, le plus quotidien, le moins dédié à un art préalable que le théâtre est déclencheur. En effet, à Sirubari aucun espace dans le village n'est réservé à l'exercice du théâtre ou à la scène et il faut donc créer d'abord un lieu de pratique théâtrale. Or tout l'intérêt repose sur le lien qu'entretient ce lieu aux autres lieux (voir chapitre 4). Avec Pariksha, nous n'avons pas cherché à créer un lieu qui puisse être uniquement réservé et identifié comme un espace théâtral. Au contraire, la scène du théâtre déclencheur s'est ancrée dans des espaces familiers. Ceci étant, dire que le théâtre déclencheur peut prendre n'importe quel espace vide pour faire exister une scène ne signifie pas qu'il se pratique ici ou là dans l'indifférence des matérialités concrètes du lieu. À l'inverse, il prend son sens à partir d'elle. C'est en détournant les lieux de leur fonctionnalité quotidienne que le théâtre donne à voir des rapports à l'espace : en fabriquant des espaces autres. Ainsi, un chemin peut devenir une scène dès lors que « quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe » (*op.cit.*). Ce qui va faire la théâtralité du théâtre déclencheur, c'est l'action par laquelle un espace délimité ou un lieu existant est dessiné comme un espace de représentation que d'autres ont à loisir d'interpréter.

Dans cette définition relationnelle du théâtre, la scène n'a pas besoin d'être surélevée ou matérialisée comme sur les plateaux de théâtre occidental. De fait à Sirubari, toutes nos scènes se sont construites au ras du sol. Il n'est pas non plus nécessaire dans cette fabrique d'espace qu'il y ait des coulisses. En revanche tout l'intérêt vient de l'usage collectif de la scène : qu'est-ce qui fait qu'à un moment une personne est en scène alors qu'une autre est hors scène, en train de l'observer ou d'être spectateur·trice ? Comment composer avec le décor originel d'un lieu pour faire signifier qu'ici on est en jeu, alors que là un mètre plus loin, on ne l'est plus ? Mais encore avec quelles

techniques le corps mobilise l'espace pour signifier ce qu'il représente ? Dans le jeu d'acteur et d'actrice, un espace de quelques centimètres suffit à créer une scène. Car c'est justement l'ensemble des techniques corporelles et de jeu qui vont former la scène. Dès lors, on peut dire que le théâtre prend un espace vide pour en faire une scène, et que c'est ce jeu qui existe entre un espace quotidien et extra-quotidien qui crée l'heuristique du dispositif scénique du théâtre déclencheur. On le comprend aussi avec ce qui vient d'être dit, le théâtre déclencheur est un art qui a fait tomber ce que les études théâtrales nomment le 4^e mur⁵⁰. Il ne donne pas à voir ou à interpréter des fictions mais se sert de la scène comme lieu pour mieux se dire. Ceci étant si l'on élargit l'acception de ce qu'est une scène et si l'objectif du théâtre n'est plus de produire un spectacle, une fiction ou un divertissement : qu'est-ce qui « fait » le théâtre dans cette forme initiée à Sirubari ? Le théâtre déclencheur a-t-il des acteurs/actrice et des spectateurs/spectatrices ? A-t-il des metteurs ou metteuses en scène ? Qui sont celles et ceux autorisé·es à « traverser » cet espace de la scène et à l'observer » ?

2.4 La communauté

À la manière du théâtre de l'opprimé, le théâtre déclencheur n'est pas un « théâtre spectacle » mais un « théâtre d'essai » (Boal 2014 : 42). Dès lors, la scène que j'évoquais précédemment n'est pas un dispositif de jeu à destination d'un public, mais d'abord un dispositif pour être à soi. Dans cette pratique l'observateur/observatrice est inclus·e dans la communauté théâtrale. Ainsi, après avoir fait reposer sa définition sur l'usage du corps et de l'espace, je propose de prendre la communauté comme troisième élément d'une description *a minima* du théâtre déclencheur. Par communauté j'entends ici à la fois désigner une activité en commun (Dardot & Laval, 2014); un lieu (McAuley, 1999); et une énergie spécifique au sens de processus créateur (Barba & Savarese, 2008). La communauté n'est pas un groupe identitaire, c'est un ensemble d'être librement associés qui se réunissent pour l'action, pour une activité spécifique et délimitée dans le temps. Et pour que cette communauté advienne, la pratique théâtrale a besoin de construire un huis clos. Même si un groupe est réuni dans un chemin, au bord d'une forêt ou dans une classe d'école, il faut que chaque membre présent décide de prendre part au groupe et que personne ne reste à l'écart, au risque d'empêcher le commun d'advenir. C'est la raison pour laquelle un huis clos temporaire est nécessaire : pas parce que l'espace est effectivement clos (il peut être à ciel ouvert), mais parce que la communauté a besoin de se circonscrire des règles de fonctionnement en commun. Espace théâtral et construction d'une communauté sont indissociables pour enclencher un *prendre part*.

De fait, puisque le théâtre construit une communauté, il est plus simple que le lieu où se déroule les ateliers soit à l'abri des regards extérieurs qui pourraient être jugeant ou perturbateurs. Car le théâtre déclencheur fonde son principe créatif sur un espace de sécurité, proche des *safe spaces* qu'ont mis en place les militantes féministes (Delphy, 2017; Fraser, 2001; Pratt & Johnston, 2017). L'acte théâtral du théâtre déclencheur n'existe pas en l'absence d'une communauté. C'est la confiance que se fait un groupe et la part égale des risques qu'il prend en s'exposant au jeu de scène qui signent ensemble la possibilité d'une méthode théâtrale. Cet élément est au cœur du théâtre déclencheur, mais il a également été travaillé par nombre de dramaturges ou d'anthropologues

⁵⁰ Le quatrième mur désigne la frontière virtuelle qui est établie de manière tacite entre la scène et le public.

analysant les fonctionnements du théâtre comme la mise en place d'une *communitas* (McAuley, 1999; Schechner, 1977; Turner, 2012). Le terme de *communitas* est fréquemment évoqué par des gens de théâtre dans la mesure où le type de communauté qui est cosigné avec l'acte théâtral n'est pas comparable aux rencontres quotidiennes ou aux rituels profanes. La *communitas* amène les participant·es à se sentir appartenir à un tout, avec une dimension presque spirituelle. Comme le dit l'acteur Rex Cramphorn, la fonction la plus importante au sein d'un groupe de théâtre est de construire "an atmosphere in which the grace of creativity might fall on any member of the group, giving him or her the right to lead the work" (Jamieson, 2009). La *communitas* désigne alors non plus seulement un groupe, mais une configuration dans laquelle chacun·e se sent libre de prendre part et de proposer aux autres membres une idée de travail. En accord avec cet élément, l'anthropologue de théâtre McAuley insiste sur l'importance de la répétition au sein d'une troupe (*rehearsal*). Selon elle c'est la construction d'un collectif qui noue des liens et qui se fait submerger par le sentiment d'affinité qui fonde le travail fondamental du théâtre et rend possible toute création. McAuley raconte dans ses deux principaux ouvrages comment les répétitions de théâtre sont conjointement des espaces, des temporalités et des dispositifs qui cimentent le travail artistique (1999 ; 2012). C'est là que se racontent des histoires, des ragots, que l'on rit, que l'on se soutient dans l'effort et que naissent les meilleures idées qui seront ensuite intégrées au spectacle. À ce titre on aurait tort de limiter le théâtre à un dispositif de scène en oubliant le hors scène et tous ces pas de côtés qui permettent la construction d'une communauté en dehors du strict apprentissage d'un rôle d'acteur ou d'actrice. D'ailleurs cette anthropologue note une évolution des pratiques dans le milieu théâtral et remarque qu'aujourd'hui les metteurs et metteuses en scène sont beaucoup moins des personnes qui donnent des ordres à une troupe, que des facilitateurs de créativité.

Dans le théâtre déclencheur, la fonction de Pariksha est effectivement de susciter la créativité d'un groupe. Elle n'est pas metteuse en scène et ne conduit pas une troupe qui monte un spectacle mais elle est facilitatrice de création. Elle est la référente au service du groupe qui propose par une suite de contraintes artistiques de faire émerger des créations collectives. Et c'est d'ailleurs en ces termes que la démarche du théâtre déclencheur est intéressante à mon sens : contrairement à d'autres formes sociales de réunion, de rituel ou de festivité, la communauté que crée le théâtre doit créer ses propres règles. La communauté ne se décide pas arbitrairement ni par le haut, elle ne peut qu'advenir par engagement mutuel de toutes et de tous. Ainsi, le plus gros du travail que met en œuvre le théâtre déclencheur c'est la dynamique de groupe. Par conséquent il faut que les personnes en présence contractualisent symboliquement leur adhésion au groupe et posent les termes d'une relation de réciprocité. Au fil des ateliers, le théâtre institue une communauté d'émotion qui facilite l'harmonisation collective et des flux d'intensité. Et pour que l'activité de scène prenne forme il est fondamental que chacun et chacune ait le désir d'être là à se transformer par la relation au groupe (Raynor *op.cit*). Le théâtre déclencheur pour démarrer et pour persister tout au long de son évolution a besoin que tous les individus se sentent dépositaire de la parole de l'autre. À cet effet lors des ateliers de théâtre déclencheur il ne peut pas y avoir de spectateur/spectatrice, mais seulement des « spect-acteur » comme les nomme Boal. La participation de chacun·e est la condition des ateliers, et les personnes qui observent une scène sont des observatrices actives : elles prennent part à la scène par leur interprétation. Sans la communauté qui est à la fois le support et la fin du théâtre, aucune capacité d'action n'advient. Et ce n'est qu'une fois que chacun·e est assez sécurisé·e sur l'absence de rapports de force ou de jugements au sein de la communauté qu'il ou elle peut accéder à ce registre d'expression de soi. La construction d'une communauté théâtrale comme dans toutes

les communautés est composée de rapports de pouvoir et Ruth Raynor dans son activité de *theater-making method*, tout comme Boal dans son *Théâtre de l'opprimé*, rappelle qu'elle n'exclue pas des rapports violents et des hiérarchies. Prêter attention à ces expressions dans la fabrique du théâtre et maintenir un regard critique sur la manière dont chacun·e trouve une place et engendre une négociation active sur les rapports de domination. Enfin, si la dernière phase du théâtre déclencheur peut proposer un spectacle au village (voir section 4 de ce chapitre), cette performance en dehors de la communauté ne peut advenir qu'à la suite d'ateliers de théâtre où les rapports de domination ont fait l'objet d'un travail collectif et solidaire. Sans cette communauté d'émotion et de réciprocité, l'expression par le théâtre ne peut pas faire sens.

Avec cette section, on voit que le caractère spécifique du théâtre déclencheur provient du mouvement qui ôte la clenche d'un rapport à soi conscrit. Dès lors, la théâtralité de cet art s'éloigne du trio classique des études théâtrales (auteur/acteur/public) pour se concentrer sur un autre trio : corps/espace/communauté. C'est au croisement de ces processus qu'une création théâtrale peut naître, en allant chercher en soi et dans le collectif des registres variés : expériences vécues ou fictionnelles ; verbal ou non-verbal ; tragiques ou comiques. Ainsi ce n'est pas le thème abordé par un groupe ni même la performance finale qui définit le théâtre déclencheur mais bien le régime d'interaction et d'interrelation qu'il met en œuvre. Or parce qu'il est un processus qui fait émerger des communications, il est aussi un dispositif de recherche.

3. Le Théâtre déclencheur : un dispositif de recherche

Le théâtre est un ensemble de phénomènes imbriqués qui a successivement été analysé sous différents angles : celui du texte, de l'espace, du corps, de l'acteur, du décor, de la répétition, du lien au public, du rapport au réel ou au travers de ses conséquences politiques. Mais quelle validité le théâtre a-t-il envers la complexité du réel pour fonder heuristiquement une méthode de recherche en géographie ? Si le théâtre est étymologiquement le lieu depuis lequel on voit une scène, il n'en reste pas moins une représentation et une interprétation subjective d'un réel (Degaine, 1992). Alors que la démarche scientifique cherche à minimiser les biais qui le sépare d'un réel tangible, le théâtre lui cherche plutôt à déformer le réel pour en dire autre chose, à partir d'expériences qui ne sont pas reproductibles. Pourtant, le théâtre est bien plus qu'un dispositif scénique, c'est aussi un dispositif de monstration et d'émancipation qui donne à voir. Tout en étant fondé sur un langage du corps, un usage de la fiction et du symbolique, le théâtre déclencheur vise une objectivation du réel. Cette pratique permet d'avoir accès des présentations de soi dont nous sommes privé·es d'ordinaire. En ce sens, le théâtre déclencheur n'est pas seulement un format artistique et politique, mais aussi et avant tout un dispositif de recherche au travers duquel les participant·es objectivent leur rapport au monde. Et c'est cette intersection que je souhaite détailler ici.

3.1 Un dispositif facilitateur

Toute démarche de terrain et de construction de connaissance recherche des dispositifs pour saisir, organiser, classer et mettre en lien des éléments du réel. Produire une connaissance nécessite donc des outils et parmi ces médiations, les géographes mobilisent fréquemment l'observation et l'entretien qualitatif. D'une certaine manière, le théâtre déclencheur fonctionne comme un entretien qualitatif de groupe. En effet, il crée les conditions méthodologiques pour réunir un ensemble de personnes qui sont invitées à discuter, exposer leur avis ou encore leurs expériences. À ce titre, le dispositif théâtral rappelle les techniques du *focus group*. Les *focus group* est un outil d'enquête qui s'est répandu dans diverses disciplines des SHS. Cette méthode consiste à réunir un groupe pour débattre ensemble autour d'un sujet défini qui intéresse le/la chercheur·e. Durant un *focus group*, les participant·es (préalablement sélectionné·es en fonction de critères spécifiques divers comme l'âge, le métier ou le lieu d'habitation) sont invité·es à discuter à partir des questions ou de thèmes que les chercheur·es mettent sur la table. Les *focus group* ont été fortement mobilisé dans les SHS depuis les années 1990 pour évaluer les représentations qu'avaient certains groupes du Sida, ou des violences conjugales, ou encore de la consommation de drogues chez les adolescent·es (Agar & MacDonald, 1995). Ce qui intéresse les chercheur·es dans le *focus group*, ce n'est pas seulement les énoncés des participant·es, mais surtout la nature de l'interaction produite pendant la discussion. Ce qui se dit dans un *focus group* ne se dirait pas de la même manière en entretien individuel. Cela ne veut pas dire que ce qui est énoncé face à un groupe est plus vrai, plus juste ou moins calculé qu'en entretien individuel car le calcul de ce que l'on dit et à qui on le dit est présent dans toutes les configurations de relation ; mais le fait que la parole ne soit pas dirigée uniquement vers le/la chercheur·e change la nature du discours et permet la diversité des points de vue en direct par tout un groupe. Par ailleurs, la simple présence du groupe permet à une parole de s'enrichir des représentations des autres : les *focus group* font advenir des idées et ont l'avantage comparatif d'évaluer la manière dont un ensemble de personnes régule la parole ou l'encourage dans l'expression inédite de tabous. C'est donc une méthode qui envisage l'expression d'idées au sein d'un contexte social précis pour étudier les pratiques conversationnelles d'un groupe (Kitzinger *et al.*, 2004). Tout comme les *focus group*, ma méthode de recherche organise la rencontre d'un groupe et postule que la formation d'idées advient à mesure que le groupe s'engage dans une communication. Dès lors le dispositif du théâtre déclencheur évalue la manière dont les représentations sont non seulement énoncées mais aussi transmises, contestées et transformées au sein du groupe. Cependant à la différence des *focus group*, le théâtre déclencheur ne choisit pas le sujet (le *focus*) qui va être discuté par le groupe, et surtout il ne limite pas le communicationnel au verbal. Le théâtre déclencheur comme je l'ai montré dans la section précédente met en place un cadre au sein duquel les corps élaborent des savoirs. C'est sa structure libre et la production de thèmes par le bas (*bottom-up*) qui fondent son intérêt méthodologique. C'est donc parce qu'il se pose comme un cadre à partir duquel émerge des savoirs que le théâtre déclencheur peut être lu comme un « dispositif » de recherche.

Le dispositif est un terme très foisonnant dans nombre de disciplines (Gonzalez, 2015) allant de la philosophie politique (Agamben & Rueff, 2014; Foucault, 1994) aux domaines de technologie de l'information en passant par le militaire, le théâtre (Pavis, 2002; Ubersfeld, 2015), le domaine artistique (Bardin *et al.*, 2011) les pratiques féministes (Parr, 2001) et la géographie (Estebanez, 2010;

Lussault, 2013). Un éclaircissement de ce terme est donc nécessaire pour s'entendre sur ce qu'il désigne. La notion de dispositif a été particulièrement travaillée par Foucault, et c'est donc à sa définition que les travaux de recherche se réfèrent en premier lieu. Le dispositif dans le langage foucauldien désigne la mise en réseau d'un « ensemble hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit » (Foucault, 1994 :299). Cette définition permet au philosophe notamment de lire certains espaces institutionnels comme une machine avec un ensemble de pièces mécaniques prises dans des jeux de pouvoir. Pour Agamben qui étudie la dépendance de nos sociétés aux techniques, restituer les dispositifs à un usage commun est une tâche politique (Agamben, 2014). Cette acception du dispositif m'importe puisque la métaphore d'une mécanique (une machine à faire voir et à faire parler) rejoint le vocabulaire artisanal du théâtre et de la clenche. Le théâtre déclencheur procède comme un dispositif avec un ensemble de pratiques discursives et non discursives. Cependant, il faut laisser là le concept philosophique, puisque chez Foucault le dispositif est une clef de lecture qui lui permet de comprendre le fonctionnement de certaines institutions sociales, alors que dans mon cas, le dispositif désigne une opération méthodologique et pragmatique qui se construit comme une fabrique de terrain. Parler de dispositif prend le risque de créer des confusions entre le dispositif au sens philosophique, et le dispositif au sens matériel et méthodologique. Pourtant il n'est pas anodin que le terme de dispositif soit commun à la philosophie pour lire des structures et des rapports de force, au militaire et aux pratiques de terrain. La fabrique de terrain repose en effet sur un dispositif qui éclaire un ensemble complexe d'éléments. Les méthodes de terrains telles que l'observation, le carnet de note ou l'entretien sont autant de techniques d'éclairages qui se mélangent dans un ensemble stratégique destiné à obtenir et classer des informations. Mais cette fabrique est pétrie de rapports de force et de contrôles comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer dans un premier chapitre.

Pourquoi donc conserver le terme de dispositif s'il induit l'autorité et que signifie construire un dispositif de recherche ? *Faire* de la recherche implique de mettre les mains dans la mécanique, si ce n'est le corps tout entier. Fabriquer un terrain théâtral chez les géographes revient donc à assumer que les chercheur·es agencent des éléments pour éclairer un ensemble de phénomènes. C'est là son rôle : créer un dispositif d'éclairage. Dès lors, plutôt que de nier sa nature stratégique, la construction d'un dispositif de terrain doit livrer les étapes de son processus. En ce sens le théâtre déclencheur est une méthode de recherche qui repose sur ce que les épistémologies féministes nomment un dispositif facilitateur (McDowell, 1992; Volvey, 2014b). Le théâtre facilite des expressions de soi et des lectures critiques par son langage spécifique et par la confiance communautaire qu'il a instauré. Ainsi, cette méthode crée un dispositif qui se compose d'un ensemble de mécanismes relationnels à partir duquel émerge des connaissances partagées. Et je montrerai au long de cette thèse que ce dispositif n'est pas utile qu'à la chercheuse mais d'abord au collectif qui prend part au théâtre (rejoignant la perspective politique d'Agamben qui restitue les dispositifs au commun). Pour l'heure, il convient de s'entendre sur le fait que le théâtre déclencheur est un dispositif de recherche facilitateur, c'est-à-dire qu'il pose les conditions matérielles, symboliques et artistiques qui permettent de créer un lieu de savoirs. Ce n'est donc pas le caractère de contrôle, de piège ou de stratégie en un sens autoritaire que je retiens du dispositif, mais l'ensemble concret qui permet à un groupe d'inter-objectiver des représentations. En ce sens, il n'est pas qu'un dispositif facilitateur mais avant tout un dispositif pour bien voir.

3.2 L'inter-objectivation : un outil pour bien voir

Le théâtre déclencheur constitue un dispositif pour « bien voir » comme l'entendent les épistémologies féministes puisque l'ensemble des éléments qui le constitue (le jeu, le huis clos, le corps, la communauté), permet d'objectiver des vécus au sein d'un groupe. Certaines pratiques de participations présupposent de manière tacite que chacun·e se connaît bien lui-même ou elle-même et peut expliciter ce qui l'anime. Le théâtre déclencheur au contraire part de la supposition qu'une personne n'a que des accès partiels à elle-même et que la connaissance de soi est un effort de sortie de soi. Je m'accorde une fois de plus avec l'avis de Zask qui exprime clairement cet obstacle :

« ce que chacun « connaît » de soi est sa part sociale, licite, communicable [...]. Je veux dire que ce que nous connaissons de nous-mêmes est ce qu'à un moment donné nous sommes *autorisés*, à tous les sens du terme, à objectiver. *A contrario*, la personne traumatisée par exemple est un sujet qui ne parvient pas à la connaissance de la part de son existence blessée (le psychanalyste hongrois Sándor Ferenczi l'a bien montré) parce que l'entourage lui refuse cette possibilité – et ce, en niant la réalité de ce qu'il a vécu » (Zask et al., 2014: 264)

Le théâtre déclencheur fonde sa démarche sur le principe selon lequel un accès à soi est limité, parce que certaines expressions sont contraintes par la société et que bon nombre d'objectivations ne sont pas « autorisées ». Cette remarque prend un sens tout particulier avec l'éducation des femmes dans les milieux ruraux du Népal et dans ce que j'ai pu observer à Sirubari. Tout d'abord parce que les femmes ont reçu une éducation qui les invite à cultiver l'idée d'une infériorité ou d'une incompétence. Ce qu'elles connaissent d'elles-mêmes et ce qu'elles objectivent au premier abord est presque inmanquablement relatif à leur « manque d'éducation ». Ainsi le premier réflexe de toutes les femmes (mais surtout des basses castes) lorsqu'on les invitait à des ateliers de théâtre ou à des jeux simples était de dire en substance « ah non non, je ne peux pas, je ne sais rien, je ne suis pas éduquée, je n'ai pas été à l'école, vous vous avez de la connaissance mais moi non ». D'autres femmes ajoutaient aussi qu'elles étaient « trop vieilles pour apprendre » alors qu'elles n'avaient que 35 ans et ce point est récurrent chez les népalais·es des milieux ruraux. Pour les femmes de basses castes de Sirubari, admettre qu'elles avaient des connaissances et des points de vue était donc un enjeu de taille, car d'abord le savoir est directement corrélé à l'école. Pourtant systématiquement le théâtre a révélé aux groupes qu'ils savaient des choses qu'ils ne conscientisaient pas comme des savoirs. Pour reprendre la seconde partie de ce que dit Zask sur la personne traumatisée, il faut reconnaître que les injonctions sociales et notamment les logiques matrimoniales dans le Népal rural empêchent structurellement les femmes d'avoir des accès à elles-mêmes. Mariées très jeunes, enlevées de leur village et de leur famille pour habiter dans la belle famille, les femmes sont rapidement contraintes par le travail domestique et la maternité sous l'autorité d'une nouvelle maisonnée en appartenant à leur mari. Les femmes du groupe de belles-filles de Sirubari par exemple n'ont presque aucun espace à elles : ni temporel ni matériel. Avec ces contraintes, les femmes de basses castes ne sont pas autorisées à objectiver leurs parts blessées, leurs traumatismes. L'expression de l'intime, de l'introspection ou des ressentis particuliers est autocensurée ou du moins n'est pas facilitée par les structures sociales qui pourraient les rendre objectivables. Pour revenir au récit qui compose le début de ce chapitre, il ne fait nul doute que la force des réactions survenues lors de notre tout premier atelier de théâtre avec le groupe des belles-filles (les pleurs), vient du fait que le dispositif du théâtre tout à coup a ouvert la possibilité d'un

accès à soi et aux parts blessées, et que cette ouverture si peu commune entraînait avec elle un flot d'émotions habituellement très contenues. Si l'on considère comme « intime » ce qui échappe à la communication licite d'une société donnée, alors il est certain que l'intime ne se livre pas à l'enquête et résiste à se partager alors qu'un simple temps en groupe comme le propose le théâtre le rend objectivable.

Si le théâtre déclencheur permet à un groupe et à une chercheuse de bien voir, c'est par un double mouvement qui consiste d'aller d'abord en soi (la consultation, l'introspection) pour mettre ensuite hors de soi (sur scène). Objectiver un vécu, un sentiment ou une émotion, c'est à la fois la ressentir et l'exprimer : la poser au milieu d'une scène pour en faire un objet à débattre collectivement. Objectiver, c'est porter au rang d'objet un vécu ou un point de vue. En facilitant les accès à soi, le théâtre et le jeu de mise en scène ont cette faculté de porter au regard collectif un vécu subjectif qui devient une matière étudiable, discutable et littéralement objet. En ce sens le théâtre ne s'intéresse pas tant à l'objectivité qu'au processus d'objectivation que chacun·e peut mener. Lorsqu'une personne propose une courte scénette et que les autres l'interprètent et la modifient, sa proposition devient un objet saisissable. Bien évidemment le théâtre et les performances ne créent pas littéralement des objets palpables comme le ferait la photographie par exemple : le théâtre est un évènement plutôt qu'un objet. Mais ce qu'il donne à voir au travers de la scène devient un objet par l'activité produite et la nature des interactions qu'il engage. Aussi fuyant que peut être un geste au théâtre, l'expression des corps forme des objets de recherche collective. La démarche artistique permet d'objectiver des phénomènes. Dès lors le théâtre n'est pas qu'un dispositif pour bien voir mais aussi pour bien sentir et analyser car il met les corps et les interprétations en jeu, au point de créer ce que Raynor appelle un '*sense-making*' (producteur de sens) pour tous les partenaires d'un groupe (Raynor, 2018)

S'il est évident que le théâtre déclencheur fait surgir des formes d'émotions et de communications qui sont inédites, cette méthode n'est pas d'abord un dispositif d'observation et d'objectivation pour un·e chercheur·e, mais un dispositif d'inter-objectivation. Ce qui est dit dans un groupe de théâtre (avec le corps ou les mots) n'est pas dit à la chercheuse, il est dit à soi et à tous les membres du groupe. D'ailleurs dès le premier atelier une communauté se met en place et il n'y a plus de chercheuse ni d'enquêtées : il n'y a que des personnes qui consentent à objectiver des parts d'elles-mêmes. Sans cette horizontalité dans le partage des risques et sans la commune volonté d'aller chercher en soi des savoirs enfouis, il n'y a ni théâtre ni dispositif de recherche possible. En parlant de la recherche anthropologique, Zask affirme que « l'enquête ne laisse accès à quelque chose qui relève de son intimité que si cet accès lui semble nécessaire à l'établissement d'une compréhension mutuelle » (Zask, 2014 : 265). C'est exactement cette volonté et ce désir d'une compréhension mutuelle que vise le théâtre déclencheur. Encore une fois je me réfère à l'analyse qu'offre Pariksha dans son interview où elle différencie le dispositif théâtral d'une question frontale : si l'on demande à une femme quelles violences elle subit et si on la questionne sur l'existence d'une oppression ou non, elle ne réalisera peut-être même pas que ce qu'elle vit constitue pour elle une oppression ; mais quand on prend part au théâtre les expressions sortent naturellement, spontanément et chacune réalise alors qu'elles affrontent la même réalité (*Vidéo 5*). Le théâtre devient donc une pratique de l'inter-objectivation.

Vidéo 5: "Theater can connect people in such powerful way that it gives the reflection on our society"

Vidéo 5 : Interview de P. Lamichhane à Pokhara. Source : M.Kgozien. Le 17 octobre 2017.

À partir de cette inter-objectivation on rejoint le désir de méthode qu'appellent de leurs vœux les épistémologies féministes pour créer les conditions d'une objectivité forte et de savoirs situés. Car l'objectivité d'une recherche provient moins des compétences analytiques d'un·e chercheuse, que des outils qu'elle ou il met à disposition pour que les êtres expriment ce qui les animent et découvrent ce à quoi ils tiennent. Ce que propose le théâtre déclencheur, c'est de prendre part à une connaissance de soi, ce qui est aussi une manière collective de voir les rouages à partir desquels la société fonctionne (à la fois pour voir son reflet et la réfléchir). Ainsi l'objet créé par la théâtralité n'est pas l'apanage de la chercheuse à qui il reviendrait la charge de l'interprétation. À l'inverse il fait advenir l'objet en commun à partir duquel chacun·e construit un sens.

C'est la différence entre un témoignage ou une simple représentation collectée par un·e enquêté·e et une pièce de théâtre qui fournit une matière ré-appropriable qui occasionne des changements en soi. Le but du théâtre n'est pas de faire sortir des objets au sein du groupe pour les laisser en l'état. Au contraire, le jeu de la scène opère une translation à partir de laquelle une émotion est transformée. Non seulement les savoirs se construisent au travers de la scène au point de nous surprendre, mais surtout la pratique du théâtre montre des voix par lesquelles de nouvelles postures face à cette connaissance sont possibles. Le but du théâtre est de transformer des émotions en aptitude d'action, après les avoir mis à distance par un jeu de scène. De ce triple mouvement en soi/hors de soi/en soi qu'initie la mise en scène naît une capacité d'action propre au théâtre qui est de l'ordre d'une conscientisation individuelle et d'une aptitude à formuler collectivement une lecture détaillée du monde social et des rapports de force qui le sous-tendent. Faire de la recherche à partir de ce dispositif implique donc que le matériau d'analyse ne soit pas qu'une donnée perceptible par la chercheuse mais soit aussi et avant tout un matériau servant à se transformer. Du moins, les objets, les discussions et les créations mises en œuvre par le théâtre invitent à discerner la possibilité de prendre part à d'autres rôles que ceux portés par un régime d'évidences dû à sa place de femme ou de basse caste en société. De fait, ce dispositif de recherche part du principe qu'une mise en commun de nos vécus et de nos subjectivités sur scène permet une réappropriation de soi, qui elle-même est l'occasion de transformations collectives. Pour terminer sur ce point, il convient de noter que cette connaissance de soi et des autres ne peut se faire qu'avec un cadre porteur et bienveillant qui va faire de l'objectivation une occasion de solidarité. Quand bien même les avis et les interprétations se frictionnent au théâtre (c'est le but même), les oppositions sont *in fine* l'occasion de « divergences solidaires » pour reprendre l'expression heureuse de Puig de la Bellacasa (2003). Ainsi le théâtre déclencheur est-il un dispositif de recherche parce qu'il crée au sein d'un collectif des conditions d'inter-objectivation qui sont à la fois utiles à l'étude d'un réel complexe et à un collectif en occasionnant des lectures critiques sur les places inégalement distribuées. Étudier la manière dont un collectif se saisit de ces enjeux de conscientisation, étudier les régimes d'actions et de transformation que le théâtre initie dans le quotidien sera l'objet de la partie 2 de cette thèse. Mais pour l'heure, je voudrais soulever ce point qui reste un nœud constitutif de cette recherche : quel rapport les objets qui naissent du théâtre entretiennent-ils avec le réel ?

3.3 Fiction, réel et représentation : matériaux pour la géographie

La question du lien entre fiction scénique et rôles du quotidien se pose dans la mesure où le théâtre appelle ses membres à jouer, à mimer, à exprimer des récits par la médiation de la fiction, du faux ou d'un réel déformé. Si tout cela n'est que pur jeu (au sens d'amusement et de fiction), comment cette matière peut-elle nourrir une analyse sur la complexité du réel dans le cadre d'une étude en géographie ? Comment peut-elle également jouer en faveur d'une conscientisation individuelle et collective vis-à-vis de la reproduction sociale ? Les géographes Pratt et Kirby dans l'une de leurs expérimentations théâtrales à Vancouver notent ceci: "ironically the fictional and farcical parts of the script allowed space to raise hard hitting and very specific criticisms of hospital administrators" (Pratt and Kirby 2003: 19). Selon elles, ce sont paradoxalement les parties fictionnelles et farfelues d'un scénario qui ont produit du sens et des savoirs spatiaux dans un dispositif qui engageait des infirmières d'hôpital public. Précisément, si le théâtre déclencheur est un outil de recherche et pas simplement une forme d'expression artistique ou d'émancipation, c'est parce qu'un sens apparaît dans la distance entre la chose représentée et le réel. Alors que les démarches de recherches tentent traditionnellement d'éviter la fiction, l'approximation ou le mensonge de la part des enquêtées, le théâtre en fait sa pitance. Si l'on prend le terme de représentation au pied de la lettre, le théâtre permet de présenter de nouveau ou de présenter une seconde fois un événement. Qu'il s'agisse d'une représentation géographique (la carte), d'une représentation idéelle ou d'une représentation de théâtre, la démarche est la même : elle présente quelque chose au travers d'une médiation et d'une relecture de la chose première. Dès lors il est intéressant de se demander ce qu'il se passe entre le premier temps (la présentation) et le second (la représentation).

Précisément le théâtre joue sur la distance que la représentation entretient avec la chose représentée et sa (non)adéquation au réel. Quel que soit le type de théâtre que l'on considère, une « bonne » représentation aux yeux du spectateur et de la spectatrice, ce n'est pas celle qui est la plus fidèle au réel mais c'est celle qui provoque quelque chose, celle qui procure du sens. Contrairement au cinéma qui est un art de l'hyper-réalisme où les images sont procurées au public avec détail, le théâtre est un art de la représentation qui mobilise fortement l'imaginaire (Rancière, 2008). Une actrice peut prendre pour simple décor une chaise et dire « je suis dans mon palais » et les spectateurs/spectatrices voient un palais. Alberto Garcia Sanchez, acteur et metteur en scène donne un exemple similaire à propos d'une maison :

« le théâtre est une représentation qui ne peut être déchiffrée qu'avec le pouvoir de l'imagination. Sans le concours de l'imagination du public, le théâtre serait obligé de reproduire toute la maison pour la rendre compréhensible et, ce faisant, il cesserait d'être une représentation pour devenir ce qui est la négation du théâtre : une reproduction ». (García Sánchez, 2014)

Le théâtre n'est pas une reproduction mais une représentation. Dans les dramaturgies et mises en scène, le but n'est pas de coller à quelque chose de vrai, ni même de vraisemblable. Loin de là, les effets au théâtre relèvent de l'art de détourner le vrai. Et c'est en passant par la fiction que le théâtre dit quelque chose de plus sur le réel. C'est d'ailleurs pour cette bonne raison que l'on dit plus de soi au travers d'un masque que par la description exhaustive ou accumulatives de faits. Pour García Sanchez « la grandeur du théâtre réside dans le fait d'être un art du mensonge. [...] La vérité au théâtre n'est pas dans le respect de la réalité, mais dans ce moment où sur scène, on reconnaît

l'humanité, où l'on se reconnaît, soi et les autres » (García Sanchez, 2014 :42). Revenons au point : l'activité de théâtre met en scène un réel déformé, il pratique une forme de mensonge au sens d'acte qui n'a pas véritablement eu lieu et dont le récit est inventé. Il y a là de quoi défier un dispositif de recherche. Pourtant, c'est la *distance* entre l'entité réelle et ce mensonge représenté qui fonde la pertinence d'une analyse de recherche. Le dispositif de recherche s'intéresse précisément à cet espace entre les deux que Pratt et Kirby nomment « l'interspatialité », car le registre de vérité advient dans la distorsion entre la scène et l'élément de référence, entre l'espace du jeu et les espaces du quotidien (Pratt et Kirby 2003 :26). Ainsi ce n'est pas à l'une ou à l'autre des entités (réel ou fiction) qu'il faut s'attacher pour évaluer la pertinence d'un dispositif de recherche (la réel ou le fictif), mais bien aux passerelles entre les deux que forme le théâtre. Par exemple lorsqu'un des adolescent·es mime un adulte saoul qui titube avant de s'endormir au beau milieu de la rue, ce qui mérite l'analyse ce n'est pas la vérité du phénomène (cette scène a-t-elle vraiment eu lieu ?) mais qu'est-ce que la représentation en dit. Qu'est-ce que l'acteur ou l'actrice montre avec son jeu, avec son corps et son usage de l'espace. Comment les autres l'interprètent et quel sens se dégage de cette représentation ? Ce sont ces questions qui nourrissent la recherche et donnent des éléments pour saisir la complexité des phénomènes sociaux. Par conséquent créer un dispositif de recherche qui passe par le théâtre revient à entretenir un rapport étonnant au réel qui consiste simultanément à cultiver vis-à-vis de lui une distance pour mieux aller en son cœur.

Théâtre et recherche créent tous deux des dispositifs pour produire une intelligibilité du monde. Alors que les sciences cherchent à réduire l'écart qu'il y a entre les chercheur·es et le réel pour en minimiser les biais, le théâtre le met en exergue, et c'est sur cette distance que naît l'intérêt analytique pour un·e chercheur·e. Si la pratique de la scène entretient un rapport élastique entre réel et mensonge, le processus de représentation fabrique bel et bien un dispositif d'analyse partagé.

3.4 Place de la chercheuse au sein d'un dispositif théâtral

“Theatre offers opportunities for geographers to think and move in particular ways with others for the co-generation of research” (Raynor, 2018)

Présenter un dispositif ne va pas sans poser la question de la place qu'occupe la chercheuse au sein de ce protocole. Où se trouve la chercheuse dans le dispositif de recherche du théâtre déclencheur ? La place de la chercheuse dans la méthode du théâtre déclencheur, c'est avec le groupe : sur scène, dans les débats et en jeu. Du moins, il est certain qu'interroger sa place dans le dispositif du théâtre déclencheur m'invite d'abord à formuler une réponse pragmatique centrée sur ma présence dans les ateliers de théâtre. Car l'expérience de la chercheuse au sein de ces ateliers fabrique des savoirs et c'est parce qu'elle fait partie de la communauté qu'elle peut également bien voir. Bien évidemment, il y a une différence entre faire du théâtre et faire de la recherche : ces deux entités sont l'occasion de places différentes pour la chercheuse. C'est pourtant dans le passage de l'une à l'autre, dans le tissage itératif de ces activités que peut se définir la place de la chercheuse dans cette méthode de théâtre déclencheur.

Comme évoqué précédemment, le théâtre en tant que dispositif d'expression repose sur la construction d'une communauté. Lorsque M. Kgozien interview Pariksha et lui demande quelles sont ses attentes à propos du théâtre, Pariksha réponds que ses attentes reposent simplement sur l'envie de se faire accepter par le village, de faire partie des gens et de leur vie (*Vidéo 4*). Elle rajoute qu'on ne peut pas fonder des attentes du type « engager une petite révolution » et qu'« on » ne peut pas (elle et moi) attendre d'elles et d'eux une chose pareille. Ce que l'on est en droit d'attendre ou d'espérer c'est tout au plus « ouvrir des horizons » et montrer qu'il est possible de s'emparer de nouveaux formats d'expressions. Il est donc crucial pour la chercheuse comme pour l'artiste d'avoir envie de prendre part à une communauté, sans fonder d'autres attentes que celle-ci. Si la démarche de Pariksha et la mienne concordent, il y a toutefois une différence de place sur le terrain. Lorsque les ateliers de théâtre débutent, l'artiste mène la séance en proposant une série de jeux ou d'exercice et la chercheuse négocie sa place au sein du groupe pour contractualiser un pacte de confiance collectif. À ce moment-là, faire du théâtre et créer un espace de sécurité requièrent des qualités qui ne sont pas spécifique aux chercheur·es. Pour participer au théâtre, il faut des qualités relationnelles, d'écoute et d'implication dans un processus créatif. D'emblée ce sont moins des compétences de recherche qui sont mobilisées (telles que l'analyse, le croisement de données, la lecture critique ou encore la capacité de synthèse) que des qualités humaines communément partagées et qui visent à se mettre en relation. La chercheuse comme tous les membres du groupe doit participer aux ateliers et se rendre disponible à ce qui va advenir sans vouloir en maîtriser le déroulé, et ce, même si le contenu des jeux a été dialogué avec l'artiste au préalable. Dès lors, la justesse que vise la chercheuse dans les ateliers de théâtre vient précisément du fait d'être autre chose qu'une enquêtrice. Cette disposition ne peut pas s'obtenir par la ruse car l'intensité de ce à quoi un collectif accède et ce qu'il donne à voir dépend de la proportion avec laquelle chacun·e veut bien se livrer. Dans le théâtre, on ne trouve proportionnellement que ce que l'on apporte au groupe. Ainsi le temps des ateliers, la chercheuse est comme toute autre personne : elle participe à la constitution d'un collectif qui fixe ses propres règles et mène une expérience avec son corps. Comme le signale Raynor à propos de son expérience de méthode théâtrale: “a significant proportion of this work has become occupied with immersion of the researcher in sites and practices so that they might experience particular phenomena – becoming attuned to forces and flows that affect the body” (Raynor, 2018). Dans “becoming attuned” Raynor désigne le processus selon lequel la chercheuse entre à la fois à l'unisson avec le groupe tout en étant consciente, sensible et attentive à ce qui se passe. Or ce qui est intéressant dans l'activité de théâtre déclencheur, c'est de voir par quels procédés une étrangère comme moi peut être intégrée à l'unisson d'un collectif où les parcours de vie et les langues sont si différentes. L'expérience de la scène à Sirubari prouve que plus une parole est intime et plus elle est partageable, jouant presque des qualités universelles. L'activité de théâtre permet de mettre en relation des êtres sur des morceaux de leurs vécus et de leurs sentiments qu'ils ou elles ignorent en grande partie et cette maïeutique partagée crée des connexions interpersonnelles.

D'un autre côté la place de la chercheuse dans le théâtre déclencheur est plurielle et ma figure d'étrangère a parfois ressurgi lors des ateliers, servant à nourrir le processus théâtral. Il y a eu cette fois lors d'une séance avec des femmes de basse caste où un enfant est tombé par terre dans la cour de l'école, non loin de nous. Une des femmes est allée le consoler et le confier à quelqu'un d'autre avant de revenir dans l'atelier. A son retour, elle s'est adressée violemment à l'une des femmes du groupe pour lui demander pourquoi elle faisait autant d'enfants. La discussion qui venait interrompre les exercices dans lesquels nous étions avant la chute de l'enfant s'est élargie au thème

de l'accouchement et des expériences de maternité. Soudain l'une des femmes m'a prise par le bras et m'a expliqué comment les femmes accouchaient au village. Cette femme et les autres à sa suite se sont mises à mimer et à m'expliquer quels étaient les problèmes des traditions encadrant l'accouchement au village (le fait d'accoucher seule, le fait que les hommes soient absents de la procédure et qu'ils veuillent avoir des rapports sexuels le jour même après la naissance de l'enfant). À raison, les femmes supposaient que je ne savais rien de la manière dont se déroulait un accouchement à Sirubari, et qu'il fallait me l'expliquer. Mon ignorance d'étrangère devenait une ressource et cette discussion a duré *in fine* une heure et demi à coup de mimes, de rires, de tristesse et de colère vis-à-vis du manque de visibilité des obstacles qu'elles devaient traverser seules dans cette épreuve. La discussion s'élargissait même jusqu'à émettre des préférences pour les générations futures et les mères exposaient la manière dont elles accompagnaient leurs filles ou belles-filles dans l'évènement. Dans ce temps précis, Pariksha et moi (les seules de la pièce à ne pas être mères) n'étions plus que des ignorantes à qui il convenait d'exposer les choses. Au départ, les femmes m'avaient prise spécifiquement comme prétexte : elles souhaitaient véritablement que je comprenne quelque chose de ce qu'elles vivaient. Mais petit à petit ce n'est plus à moi qu'elles exposaient leurs expériences mais à tout le groupe. Chacune apportait son vécu et plus la séance avançait plus les confessions intimes se déroulaient, de la plus âgée à la plus jeune, chacune confirmant son soutien aux autres par des gestes ou des regards qui encourageaient le récit. Les femmes rebondissaient sur l'expérience de la précédente pour la confirmer ou lui opposer un autre récit, jusqu'à ce que l'une d'elle énonce : « nous n'avions jamais parlé de cela entre nous ». Au sens strict, le débat avait interrompu la séance théâtrale et avait coupé court aux exercices de Pariksha : nous n'étions plus en train de faire du théâtre. Et pourtant les corps parlaient, chacune mimait les gestes de leur accouchement, des harcèlements du mari ou les pressions de la famille. Tout dans ce débat était théâtralisé et si les corps pouvaient se confier les uns aux autres c'est parce que nous avions au préalable construit cette communauté qui se livrait depuis plusieurs jours au travers de corps complices. Dans cette expérience, les femmes avaient court-circuité une séance de théâtre pour la mener vers ce qui les animait, et c'est le détour le plus satisfaisant que le théâtre puisse espérer : déclencher des dires et s'en libérer. Ce n'est qu'en fin de séance qu'une des femmes a voulu m'interroger sur la manière dont on vivait l'accouchement en France, me demandant comment ma mère l'avait vécu et quels étaient nos coutumes pour accompagner la naissance. Ce récit montre bien que la place de la chercheuse dans les ateliers de théâtre déclencheur n'est pas réductible à une place, ni à un statut, ni à un principe. La place la plus juste qu'une chercheuse peut choisir et se voir attribuer dans le théâtre, c'est celle du *prendre part* sans réduire sa place à un rôle précis. Dès lors dans ce dispositif la chercheuse accepte l'imprédictibilité des relations, puisque de là jaillit l'unicité des expressions et des représentations. En relatant ce morceau d'expérience, j'entends montrer que *faire du théâtre* en tant que chercheuse revient à s'immerger dans une communauté d'émotion où les langues sont parfois différentes mais où les langages sont communs et déclenchés par le fait d'être ensemble.

Pour ainsi dire, il est complexe de dessiner les contours d'une posture de chercheuse dans ce dispositif du théâtre déclencheur dans la mesure où il n'y pas une règle fixe qui préside au protocole, mais une adaptation constante à ce qui émerge (Buire, 2012; Clair, 2016). Et puisque la théâtralité vise une horizontalité des relations, parler d'artiste, de chercheuse ou de participante ou d'autres qualités pour se distinguer ne fait pas sens. Dans la nécessité d'utiliser un terme, j'aurai toutefois recours dans cette thèse au terme de « participant·e » pour désigner celles et ceux qui ont fait du

théâtre, ayant assez spécifié la teneur que cette prendre part désigne. Il convient toutefois de spécifier que la place de la chercheuse dans le théâtre déclencheur n'est pas équivalente à une observation participante. Certaines anthropologues ou ethnologues qui ont suivi des compagnies de théâtre ont réclamé ce terme pour montrer la façon dont elles étaient distinctes de la troupe d'artiste tout en étant -malgré elles- embarquées dans leur aventure (McAuley, 2012a; Mottin, 2018). Mais la méthode d'observation participante induit une forme d'extériorité au groupe. Or contrairement à McAuley ou à Mottin, je n'évalue pas les processus d'un théâtre ou d'une troupe qui existerait de toute façon sans ma présence de chercheuse ; j'évalue les conséquences d'un théâtre impulsé, dans lequel je produis également des performances au fur et à mesure des exercices. De fait dans le théâtre déclencheur, je ne suis pas une chercheuse en marge du processus créatif en train d'observer des scènes prendre forme à l'aide d'un carnet dans un coin de pièce pour me faire discrète (ce que revendique McAuley). J'étais parfois sur scène à prendre part aux exercices et à me risquer dans l'incertitude des expressions qui sortent de moi ; parfois dans le public pour interpréter la scène jouée par quelqu'un·e d'autre ; parfois en capacité d'animer des exercices (avec les adolescent·es) ; d'autres fois encore je me plaçais en retrait de la création pour laisser un groupe créer son synopsis alors que d'autres fois j'étais dans l'unisson du groupe à vivre un instant suspendu dans l'expression des corps. C'est donc moins un principe unitaire et fondateur qui peut renseigner la place que je tiens dans les ateliers de théâtre qu'une lecture évolutive, changeante d'où je multiplie les points de vue sur et à partir de cette expérimentation. Dans un axe de lecture chronologique, je sentais que ma participation aux exercices de Pariksha était fondamentale au démarrage des ateliers pour créer le collectif de travail et qu'il devenait bon de me retirer progressivement des mises en scène pour qu'un groupe s'autonomise et écrive sa pièce seul avec l'aide de Pariksha. La place de Pariksha empruntait plus ou moins le même mouvement. Même si sa présence était essentielle de bout en bout du processus, elle prenait de moins en moins de place au fur et à mesure qu'une pièce se construisait pour laisser chaque personne improviser et négocier les outils du théâtre comme il ou elle le souhaitait.

Pour conclure, ma place de chercheuse au sein du dispositif du théâtre déclencheur consiste dans un premier temps à prendre part au jeu théâtral au même titre que les autres membres du groupe. Dans un second temps et à des fins de production scientifique, elle consiste à opérer des allers-retours entre ces expériences *in situ* de théâtre et un regard critique sur les résultats de cette expérience. Ma posture de recherche produit donc à la fois du théâtre et produit un discours sur le théâtre. Elle a deux objets : une série de performances et un récit analytique. Car construire des performances livre un produit en soi qui existe en dehors du manuscrit académique que j'écris présentement. C'est ce protocole de formation des performances que je voudrais à présent décrire.

4. Les six étapes du théâtre déclencheur ⁵¹

4.1 Des terrains au protocole : la mise en place d'un dispositif

Comment le terrain a-t-il fait émerger un protocole à même de faire du dispositif théâtral un dispositif de recherche ? Pour présenter le fonctionnement de cette méthode et les modalités de sa mise en place, je voudrais d'abord revenir sur la répartition de mes terrains d'étude. Entre mars 2017 et mars 2019 j'ai effectué quatre séjours à Sirubari plus ou moins long qui impliquaient un temps de préparation au terrain depuis Katmandou ou Pokhara ; à ce séjour de terrain il faut ajouter un terrain de préparation de thèse effectué à Sikles en 2016 et un terrain de Master 2 en 2013 pour un total de quinze mois au Népal, dont dix semaines à Sirubari. Si les périodes de terrain à Sirubari sont relativement restreintes, c'est en raison de l'intensité du terrain qu'engage le dispositif théâtral (deux ateliers par jours pendant une semaine ou dix jours constituent des terrains passionnants mais épuisants et desquels il faut pouvoir sortir pour les analyser, voir chapitre 4, 5 et 6). Contrairement aux travaux de McAuley ou de Raynor où les chercheuses alternaient entre travail de terrain et retour chez elles dans la journée, mon immersion dans les terrains de Sirubari a été totale. C'est un terrain sur lequel on ne peut pas quantifier les heures ni le nombre d'entretiens effectués car on y vit 24 heures sur 24 chez l'habitante, avec des interactions permanentes. Ainsi, les épisodes au petit jour, tard le soir ou même au milieu de la nuit façonnent aussi le terrain. Comme la plupart des terrains de géographes au Népal, il n'est pas possible de couper sa journée en se réfugiant dans un chez soi qui serait *en dehors* du terrain. Il est à la fois banal et nécessaire de rappeler cette configuration qui requiert un engagement total de l'immersion. Les séjours théâtraux à Sirubari ont donc été courts dans l'absolu en raison de cette intensité, mais aussi et surtout parce que je devais m'organiser autour des disponibilités de Pariksha, de ses amies comédiennes et articuler mes terrains autour de ma propre charge d'enseignement à l'IUGA.

La répartition des séjours à Sirubari a été segmentée entre différentes contraintes et il faut compter dans l'avant et l'après des séjours à Sirubari comme parties prenantes de cette recherche. Notamment, ce protocole de recherche est le résultat de longues phases de préparation des ateliers, d'analyse de pratique et de retours d'expériences dialogués avec Pariksha. Avant chaque séjour, la logistique de départ d'une équipe chercheuse/artiste et la construction prévisionnelle d'un programme de théâtre s'opérait à distance (France/Népal) avant de se construire à Katmandou puis Pokhara, points étapes avant l'arrivée au village (voir Annexe 3 et 4). Après chaque séjour, plusieurs jours passés ensemble à Pokhara ou à Katmandou nous permettaient de relire nos étapes de création collectives. *In fine* à Sirubari même, six différents groupes de théâtre ont vu le jour entre 2017 et 2018 : trois engageant des groupes de femmes (basse caste ou guring alternativement, entre 20 ans et 60 ans) et trois engageant des adolescent·es (de castes mixtes et d'âges compris entre 12 et 18 ans). À cela il faut ajouter quelques activités pour occuper des enfants plus jeunes qui voulaient prendre part au théâtre mais qui constituaient plutôt des éléments perturbateurs car trop nombreux et trop petits pour se mélanger au groupe des adolescent·es.

⁵¹ Une partie de ces éléments a déjà été présenté dans un article publié dans Cybergéo : <https://journals.openedition.org/cybergeo/33530>

	Dates au Népal	Dates à Sirubari		Personnes associées à Sirubari		Groupes de théâtre
Terrain n°1	Du 1er mars 2017 au 16 mai 2017 (avec un premier terrain à Sikles)	Phase 1 : 12 avril au 22 avril	Phase 2 : 29 avril au 4 mai	Phase 1 : Pariksha et Renu (artistes)	Phase 2 : Kamala Tamang (anthropologue franco-népalaise)	Pendant la phase 1 : <ul style="list-style-type: none"> • Daughters in law (8 pers.) • Adolescent·es classe 8 entre 14 et 16 ans (17 pers.)
Terrain n°2	Du 11 octobre au 11 novembre 2017	25 octobre au 5 novembre		Pariksha et Subina (artistes) ; Marine (dessinatrice) du 25 au 30 octobre; Maxime (vidéaste rock'n'wood) et Elodie (photographe rock'n'wood) du 31 octobre au 4 novembre		<ul style="list-style-type: none"> • Groupe de femmes gurung (8 à 12 pers.) • Adolescent·es de 12 à 17 ans (20pers.)
Terrain n°3	Du 6 mars au 4 avril 2018	Phase 1 : 10 mars au 16 mars	Phase 2 : 22 mars au 30 mars	Phase 1 : Pariksha et Sicksha (artistes)	Phase 2 : Kamala	Pendant la phase 1 : <ul style="list-style-type: none"> • Groupe de femmes de basses castes (9 pers.) • Adolescent·es de 14 à 17 ans (17 pers)
Terrain n°4	Du 6 mars au 25 mars 2019	Du 12 mars au 17 mars		Pariksha		Restitution de l'ouvrage

Tableau 6 : Répartition des terrains d'étude. Source : L. Landrin. Mars 2020.

Ces quatre différents terrains ont impliqué des groupes, des associations et des temporalités différentes dans la fabrique d'une expérience théâtrale. Toutefois, la répétition de cette méthode m'a permis de construire un modèle de fonctionnement cyclique allant de la rencontre avec un groupe jusqu'à la réalisation d'une représentation publique. L'un des résultats de cette recherche réside donc dans la construction d'un protocole circulaire qui renseigne le fonctionnement de mise en place du dispositif théâtral. Ce protocole distingue six grandes étapes de travail qui sont des unités indépendantes mais qui demandent également à être lues dans un schéma de progression et d'évolution de la pratique scénique. Ce résultat qui s'énonce sous la forme schématique ci-dessous (Figure 11) est issu d'une analyse des terrains à Sirubari et de l'observation des pratiques de la compagnie Ru'elles. Ainsi, ce schéma vise une généralisation de la méthode qui rend l'installation du théâtre déclencheur adaptable à différents terrains, qu'ils soient ruraux ou urbains, adressé à des amateurs/amatrices ou à des étudiant·es (voir chapitre 7). Ce protocole est né au croisement d'une « politique de terrain » qui insère la chercheuse en relation à son environnement d'étude (Olivier de Sardan, 1995) et d'une pratique artistique qui fonctionne par seuils successifs pour développer un langage scénique. Toutefois, j'insiste pour dire que ce protocole est un résultat analytique plus qu'un outil programmatique, puisqu'aucun programme de théâtre déclencheur ne peut se formuler en dehors du contexte dans lequel il s'insère socialement et spatialement.

L'ambition de ce protocole et de son schéma visuel n'est donc pas de fournir une grille dématérialisée qui serait applicable en dehors de la matérialité du lieu d'enquête ni en faisant abstraction du type de rencontres qui l'accompagne. Il encourage simplement à reconnaître qu'un ensemble d'étapes peuvent s'illustrer dans l'usage du théâtre à des fins de recherche et qu'à ce titre la méthode est éligible à un effort de comparaison entre différents terrains ou différents groupes. Enfin il convient de mentionner que ces six étapes décrites par le protocole produisent toutes des données que j'aurai l'occasion de détailler dans les chapitres 4, 5 et 6 : se familiariser ; réunir un groupe ; organiser des jeux ; pratiquer le théâtre image ; construire un synopsis et créer une représentation publique avant d'envisager de recommencer le cycle.

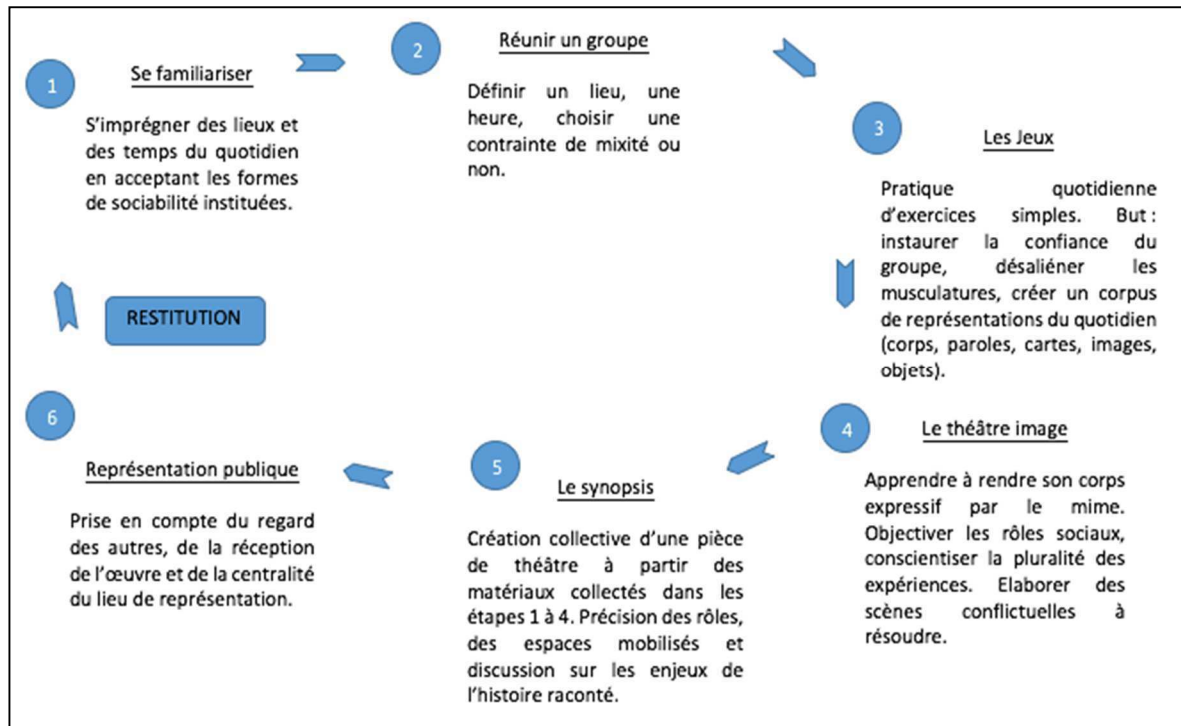


Figure 11 : Le protocole du théâtre déclencheur : une politique de terrain basé sur un usage de la scène.
Source L. Landrin, Juin 2018

Ces étapes protocolaires sont à lier dans un ordre chronologique allant du 1 au 6. Néanmoins, il va de soi que les étapes ne sont pas des cloisonnements fermes et que certains éléments cités forment des pratiques de terrain transversales (les jeux apparaissent un peu dans chaque séance par exemple). Ces étapes ne fonctionnent pas comme des cases qu'il s'agirait d'ouvrir et de refermer pour passer à la suivante, mais plutôt des temps forts qui conduisent à la construction d'une création théâtrale. Par ailleurs ce protocole demande une lecture cyclique car le déroulé des opérations nécessite d'être réitéré à chaque terrain. En effet, bien que je sois revenue à Sirubari six fois en l'espace de deux ans, chaque terrain nécessitait de se familiariser de nouveau, de renouer des contacts, de s'approprier mutuellement de nouveau et de (re)créer une confiance nécessaire à toute relation. Évidemment chaque nouveau terrain se nourrissait de ce qui s'était passé précédemment, mais l'activité théâtrale est comparable à toute autre activité d'enquête où les chercheur·es sont alternativement présent·es puis absent·e de leur terrain. Le protocole prend ainsi en considération qu'un terrain n'est pas offert et disponible à la chercheuse, il part du principe que les aller-retours des chercheur·es induisent des ruptures et des espace-temps qui ont évolués en

son absence. Quand bien même les relations entre un·e chercheur·e et son terrain peuvent être façonnées de complicité ou d'intérêt partagé, l'abandon temporaire d'un espace de vie peut être conçu comme une trahison (Clair, 2016; Volvey *et al.*, 2012). Et en aucun cas un nouveau terrain ne peut espérer reprendre là où il s'était arrêté quelques mois auparavant sans faire l'hypothèse que de nouvelles alliances, de nouveaux départs ou de nouvelles arrivées ont refaçonné le lieu. La mouvance des relations et des contextes sociaux déconseille de revenir sur un terrain en se passant de l'étape de familiarisation qui la constitue initialement et de manière cyclique. C'est donc une lecture chronologique non cloisonnée que je propose dans ce protocole afin de montrer comment le dispositif de recherche du théâtre déclencheur a mis en place une politique de terrain de manière itérative. Pour bien comprendre son fonctionnement j'aimerais à présent détailler le contenu de ces différentes étapes du protocole que le schéma ne fait que synthétiser.

4.2 Se familiariser

Même si le terrain a été préparé en amont par une coopération artiste/chercheuse, le protocole du théâtre déclencheur que j'ai élaboré choisi de débiter au moment de l'arrivée sur le lieu-dit de l'enquête. Cette étape (*Figure 11*) que j'ai nommé la familiarisation est semblable à toute entrée dans le terrain pour les géographes et recoupe des enjeux qui sont communs à toute enquête qualitative. Technique de production de données parmi d'autres, le terrain ambitionne en effet de s'immerger du lieu afin d'en développer une compréhension en interne au plus proche de ce que vivent les gens quotidiennement. Les corpus questionnant la fabrique du terrain ou les politiques de terrain montrent bien les obstacles à cette immersion qu'il faut contourner à l'aide d'un art de faire empirique qui ne s'apprend pas dans les manuels (Volvey *et al.*, 2012). Nommé « l'imprégnation » chez Olivier de Sardan, cette première étape est très méthodique (Olivier de Sardan, 2008). La rigueur de l'imprégnation à défaut de se quantifier tient dans l'aptitude à s'acclimater et à trouver les moyens de se faire accepter dans un milieu. Souvent très lente, régulièrement façonnée de temps morts et des quiproquos, cette phase est indispensable à la fabrique des savoirs parce qu'elle fournit en soi un corpus d'informations, mais aussi parce qu'elle crée tout un système de relations dont dépendra le reste du terrain et de l'étude. Dans le cas précis de la méthode théâtrale, cette étape de mise en relation est cruciale : la familiarisation permet de comprendre les diverses organisations locales du quotidien et elle crée les premiers contacts avec des personnes qui pourront dans un second temps être invitées à jouer au théâtre. Si j'ai nommé cette étape la familiarisation plutôt que l'imprégnation, c'est parce que l'enjeu relationnel de cette étape est double : ce n'est pas seulement la chercheuse qui se familiarise et qui est active dans l'immersion d'un lieu, ce sont aussi les habitant·es qui sont actifs ou actives dans la manière de nous accueillir, de nous interroger, de fabriquer des postures par rapport à notre présence perturbatrice. Notamment à Sirubari, le fait que Pariksha et moi restions plusieurs jours ou semaines sur place surprenait énormément les gens. De tous bords on nous garantissait que nous allions nous « ennuyer » car il « n'y a rien à faire » et que nous allions avoir du mal à réunir des gens car ils étaient trop pris dans les travaux des champs. De fait, les étrangers de passage au village ne restent jamais plus d'une nuit ou deux. Les locaux devaient donc se familiariser avec notre présence qui était de nature différente de celle des touristes de passage : il fallait comprendre ce que nous étions puisque nous n'étions ni des touristes ni des volontaires d'ONG. C'est la raison pour laquelle la familiarisation me semble un terme plus

approprié pour éclairer les dynamiques puisque c'est une rencontre à une double entrée dont il est question.

Ce premier temps construit la base d'une politique de terrain. Elle repose selon Olivier de Sardan sur une observation participante, et pour cette étape-ci je reprends ce vocabulaire. En effet, si les ateliers de théâtre engagent une forme spécifique de participation comme je l'ai montré, la familiarisation en revanche procède de l'observation participante. Dans ce terme Olivier de Sardan identifie deux situations distinctes : « celles qui relèvent de l'observation (le chercheur est témoin) et celles qui relèvent de l'interaction (le chercheur est coacteur) » (Olivier de Sardan, 1995 : 3). La connaissance qui apparaît avec l'observation est souvent de type informel, parfois même elle infuse en nous sans que nous en ayons conscience et pourtant, elle fonde la base d'un système de référence essentiel aux chercheur·es. C'est cette familiarisation par laquelle :

« on apprend à maîtriser les codes de la bienséance (et cela interviendra très indirectement et inconsciemment, mais très efficacement, dans la façon de mener des entretiens) ; c'est ainsi que l'on apprend à savoir de quoi la vie quotidienne est faite et de quoi l'on parle spontanément au village (et cela interviendra très indirectement et inconsciemment, mais très efficacement, dans la façon d'interpréter les données relatives à l'enquête) » (*op.cit* :6).

Or ce qui m'intéresse c'est de considérer que dès cette étape le ou la chercheur·e doit être un « coacteur ». L'observation n'est pas entière si elle n'est pas participante : il faut qu'elle engage la corporalité des chercheur·es. Une chercheuse peut observer des jours durant une personne porter un panier de brique par exemple (un métier que font beaucoup de femmes au Népal), mais tant qu'elle n'a pas participé à la tâche avec son propre corps ni engagé une relation avec la porteuse de brique, sa connaissance du phénomène restera partielle. Bien qu'un·e chercheur·e ne puisse pas vivre à la place de l'autre et raconter une société depuis l'intérieur, la participation aux tâches quotidiennes est une condition de la connaissance. Ne pas participer aux rythmes et aux exigences du quotidien notamment c'est en avoir une connaissance distancée et biaisée. À l'inverse, participer aux travaux d'un groupe, aider aux tâches, prendre part aux fêtes et aux rituels ou encore jouer avec les enfants et adolescent·es : tout ceci constitue les sources d'une familiarisation (*Figure 11*). Dès lors on comprend que c'est à nouveau l'exposition du corps qui est en jeu dans la production des savoirs. C'est ce qui fait que les chercheur·es ont une « connaissance sensible » de ce dont ils ou elles parlent (Olivier de Sardan, 1995; 2008). Participer (qui est le qualificatif dérivé de l'observation participante) dans le cadre de ma méthode est également la condition de possibilité pour inviter des personnes à se risquer au théâtre. En effet, ni chercheuse ni artiste ne peuvent arriver sur un terrain en exigeant des personnes qu'elles aient un intérêt pour ladite activité sans d'abord apprendre à se connaître. Faire du terrain c'est bel et bien partir de la terre, du terreau local, des envies, des aspirations et des possibilités qui s'éveillent sur place.



Figure 12 : Une après-midi à ramasser l'éleusine [kodo] avec les femmes de basses castes de Sirubari : une activité de familiarisation. Source : Marine Baudot. Octobre 2017

L'activité de théâtre aussi interventionniste qu'elle soit ne fonctionne qu'avec des groupes qui veulent prendre part comme je l'ai montré en début de chapitre. Avant d'inviter une personne ou un groupe à une participation, il faut d'abord se faire inviter par elles ou eux. Dans les sociétés rurales népalaises notamment, il y a une organisation de l'invitation et de la rencontre qui se structure autour d'un échange de don et contre-don. Ainsi on ne peut pas imaginer faire du théâtre sans avoir passé un moment avec les futures participant·es que ce soit autour d'un thé dans la maisonnée, d'une journée de travail dans les champs (*Figure 12*), d'une danse ou d'une balade, bref de toute activité faite ensemble. Ainsi se familiariser pour la chercheuse ou l'artiste veut dire se faire inviter d'abord par les gens, avant de les inviter à notre tour dans un lieu consacré à l'activité théâtrale. Brûler ces étapes revient à un échec assuré, en témoigne notre premier atelier avec le groupe des *Daughters in law*. Nous avons simplement rencontré une de ces membres qui avait ensuite elle-même appelé les autres femmes à faire acte de présence. Si nous avons obtenu un groupe réuni en l'espace de deux jours, l'invitation avait été trop brutale, et ce type de rencontre ne peut déboucher que sur une relation artificielle et marchande, d'où le fait que ces femmes ne soient pas revenues demander du théâtre. Fortes de cette expérience, Pariksha et moi avons passé de nombreuses heures à aller de maison en maison pour discuter, rencontrer, aider dans des travaux divers et surtout dans les champs. Nous avons passé plusieurs après-midis à couper du kodo (éleusine), à trier des pois, à enlever la coque des grains de riz, à danser lors des représentations culturelles données par les Gurung, à jouer au volleyball avec les jeunes hommes, à amuser les enfants ou à faire un morceau de chemin avec eux et elles pour rentrer de l'école. Cette familiarisation avec les sociabilités et les activités locales nous ont donné des intelligences du corps et nous a mis en contact avec des répertoires de gestes parfois très exigeant physiquement, ainsi qu'avec des temporalités particulières. Cette propension à participer aux tâches nous a permis de développer des amitiés et des complicités. Et ce n'est qu'au terme de cette première phase de la politique de terrain que l'on peut espérer mener une recherche et à fortiori réunir un groupe de

théâtre. Si chaque étape du protocole est productrice de connaissances, cette première phase fait déjà émerger des connaissances géographiques et sociologiques utiles à comprendre ce qui va dans un second temps faire l'objet des mises en scènes. Se familiariser permet d'analyser et de reconnaître des rythmes dans la vie du village, des espaces fréquentés (espaces domestiques, publics, de travail, champs, forêt, rivière) et des modalités de participation à ces lieux. Bien que partielles, ces connaissances et ces qualités de relations interpersonnelles constituent une étape nécessaire pour passer à la seconde phase du protocole.

4.3 Réunir un groupe

L'étape qui consiste à constituer un groupe de théâtre est probablement la plus délicate. Délicate parce que l'expérience de terrain a montré que le théâtre était toujours une activité secondaire dans l'organisation du quotidien, en dépit du grand intérêt qu'y ont trouvé les groupes. Réunir un groupe est semé d'obstacles, de promesses déçues, de retournement de situations mais aussi d'excellentes surprises. Réunir un collectif est une étape exigeante et ardue. Toutefois c'est aussi celle qui donne le plus d'éléments pour analyser ce qui soutient un système (voir chapitre 4). En effet, proposer des ateliers de théâtre permet d'interroger ce qui conditionne collectivement ou individuellement un droit à la participation. Les étapes 1 et 2 de ce protocole qui consistent respectivement à se familiariser et à réunir un groupe, projettent la lumière sur la distribution des rôles dans le quotidien : qui peut s'autoriser à venir aux ateliers de théâtre, à quel prix, selon quelles matérialités très concrètes, avec quels risques et pour quels obstacles vis à vis de la collectivité ? Quelles sont celles et ceux qui sont privé·e·s de ce temps de disponibilité, soit par pression sociale coercitive, soit par contrainte intériorisée, ou encore par conflit de classe, de caste ou de genre ? Par quelles manifestations le système réagit-il à la proposition qui lui est faite ? Avant même de lire ce qui s'illustre sur un plateau de théâtre, cette étape de recherche vaut pour étudier l'extension des normes sociales et ses prescriptions sur les corps des un·e·s et des autres. Ainsi, l'effort de réunir un groupe de théâtre est-il l'occasion de lire en relief les rapports de force qui sous-tendent une société, que ceux-ci soient structurels ou interpersonnels. Contrairement à la familiarisation qui se concentre sur une appréciation du quotidien dans ce qu'il a de régulier, l'étape qui consiste à réunir un groupe permet de mesurer les réactions à ce champ des possibles qui vient de s'ouvrir. Cette étape de terrain qui demande à un groupe de prendre part à une activité vient impulser une opportunité dans le quotidien mais aussi une cassure. Ce sont donc les réactions, les propositions, les adhésions et les refus à cette proposition qui deviennent la source du corpus analytique.

Réunir un groupe soulève quatre questions pragmatiques formulée autour de la participation : qui ; où ; quand et pourquoi prendre part au théâtre ? Si Pariksha et moi avons préalablement ciblé des types de population vulnérables (les femmes de basses castes notamment), réunir un collectif dans ce protocole ne signifie pas appliquer un programme mais composer à partir des envies et des opportunités locales de propension à s'unir. En effet, le théâtre déclencheur ne choisit pas son groupe en fonction de représentativité statistique (des personnes entre tels et tels âges ou avec telles ou telles caractéristiques). Son principe n'est pas celui de fonctionner avec un échantillonnage statistique préconçu, mais de construire une activité ouverte à tous·tes, tant que chaque membre consent à s'impliquer. Le théâtre ambitionne donc de réunir un groupe non en raison de ses qualités

essentielles et préalables mais en fonction d'une dynamique d'association désirée. Lors de notre familiarisation à Sirubari, nous avons côtoyé différents individus à la fois dans la partie gurung et basse caste du village. Nous avons sympathisé avec des hommes et des femmes de différents âges, allant des plus jeunes enfants aux vieillards ou vieillardes. Rapidement au vu de la répartition des tâches de travail réparties selon les sexes, il nous est apparu évident que des groupes de théâtre en non mixité seraient intéressants. On le voit déjà en travaillant dans les champs avec des groupes de femmes : il ne se dit pas la même chose entre femmes que lorsqu'il y a des hommes, et du fait que nous soyons toutes les deux femmes, Pariksha et moi avons rapidement été intégrées à cet univers. Si nous avons rapidement centré nos efforts sur la construction d'un groupe de femmes, nos navettes entre les femmes gurung et damaï nous laissaient croire qu'un groupe de théâtre qui réunirait des femmes toute castes confondues serait riche. Cette proposition que nous avons formulée à Sirubari n'a jamais pris forme car il n'y avait pas localement ce désir de mixité.

Par ailleurs tout au long de ces terrains nous avons aussi eu le désir de former un groupe avec des jeunes hommes (entre 18 et 20 ans). Tout juste sortis du lycée, ces groupes sont presque systématiquement dans l'attente d'un visa ou d'une intégration dans l'armée. Ils passent le plus clair de leur temps à jouer au volleyball ou à des jeux d'argent, à flâner ensemble ou à donner un coup de main aux travaux familiaux. Manifestement, le temps libre de ces jeunes hommes ne posait pas soucis pour prendre part au théâtre. Mais une méfiance de leur part a pris le dessus, et bien que ces groupes nous aient fait savoir qu'ils voulaient eux aussi faire du théâtre, nos invitations successives suivies de leurs annulations répétitives (pour aller jouer au volley) nous ont fait abandonner ce projet. Certains hommes de ce groupe ont affiché une position virile qui consistaient à dire qu'ils n'avaient plus l'âge pour « jouer » au théâtre, ce qui ne les empêchait pas d'être les premiers aux fenêtres et aux portes pour regarder ce que nous faisons avec d'autres groupes. D'autres hommes de ce groupe ont pris une autre posture et sont venus rejoindre les groupes de théâtre des adolescent·es pour faire du théâtre à leurs côtés. Ces exemples montrent bien que l'objectif de réunir un groupe est tributaire du bon vouloir de la population locale, et que notre identité de jeunes femmes à Pariksha et à moi (étrangères au village, diplômées et non mariées) facilitait certaines unions alors même qu'elle en compliquait d'autres. Dans les chapitres qui suivent, j'aurai l'occasion de livrer une analyse plus détaillée sur les résultats que cette étape nous apprend d'un système relationnel à Sirubari.

Mais pour finir de présenter les enjeux de cette étape de protocole qui consiste à réunir un groupe, je voudrais préciser que pour les géographes cette démarche est un foyer très dense d'informations sur les différents usages de l'espace. En effet, si faire du théâtre peut se faire dans n'importe quel lieu, il faut bien un lieu. Or précisément la nature du lieu ainsi que l'heure à laquelle réunir un groupe de théâtre conditionnent la liberté et la capacité de participation. Et c'est en cherchant un lieu où instaurer une scène temporaire que Pariksha et moi avons eu accès à une lecture très spécifique des inégalités spatiales au village. Comme toute recherche action, proposer à un groupe de s'associer (même temporairement) met en lumière beaucoup de rapports de force qui sont invisibles en temps normal ou facilement dissimulables dans la forme des entretiens. Parce qu'il propose des actes, le théâtre engage une réalité autre que les mots. Si les discours à Sirubari décrivent aisément une société égalitaire entre classes, castes et sexes, réunir concrètement un groupe montre les oppositions structurelles entre ces associations. Ainsi ce format d'enquête rend visible des structures d'ordinaire invisibles. C'est ainsi par exemple que nous avons pu constater la

pression que rencontrent les femmes vis-à-vis de la permission de faire quelque chose, élément qui échappe totalement à l'observation, à la familiarisation et même à l'entretien. Pour conclure cette étape du protocole n'est pas encore créative au sens artistique du terme, mais l'intérêt du dispositif de recherche fondé sur le théâtre déclencheur est bel et bien contenu dans cette étape qui va au-delà de la familiarisation connue des politiques de terrain en SHS.

4.4 Les jeux

Ce n'est qu'une fois qu'un groupe s'est constitué que l'activité de théâtre peut commencer au sens strict. Pourquoi le théâtre est-il d'abord constitué de jeux et de quelle nature sont ces jeux ? Tout d'abord les jeux servent à repousser les frontières du ridicule, à créer une communauté qui laisse s'exprimer les corps et à redécouvrir l'amplitude de ses répertoires de gestes. Dans un second temps et en termes de technique théâtrale, ils permettent de développer le « jeu d'acteur ». Jouer est un terme polysémique. On l'associe habituellement au divertissement, à des plaisirs enfantins ou encore à un simulacre. Jouer c'est feinter, c'est faire quelque chose « pour de faux » comme disent les petits. Pourtant jouer au théâtre n'est pas synonyme de faire semblant et ne désigne pas nécessairement une légèreté. Pour le théâtre déclencheur, jouer revient à se réapproprier des terrains de jeux perdus comme celui du quotidien ou des espaces publics. Jouer avec soi, ses allures, avec les autres aussi, avec les codes et avec les lieux c'est détourner le sens fonctionnel des choses pour tester d'autres rapports que ceux dictés par la bienséance ou l'éducation. Jouer est essentiel pour le théâtre déclencheur car il permet de retrouver une marge d'action et de liberté sur son auto-détermination. Cette étape demande donc de déconstruire le sérieux de la vie. Admettre (ne serait-ce que temporairement) que tout est jeu dans le social, c'est se permettre de jouer autrement pour passer de cette posture plutôt inconsciente et reproduite mimétiquement – le performeur goffmanien – à l'acteur ou l'actrice de théâtre consciente de son jeu. Jouer est donc un acte politique au sens où c'est un travail qui s'émancipe des formes contraintes données par une société. Pour Boal d'ailleurs, les jeux permettent de fonder de nouvelles relations éthiques et politiques. Mais jouer dans le théâtre déclencheur c'est aussi une manière de retrouver du pouvoir face à des règles du jeu qui nous échappent. Dès lors jouer n'équivaut pas à se distraire mais à développer des compétences sérieuses. Pour reprendre les termes de Jankélévitch :

« Le seul jeu vraiment ludique est le jeu avec le sérieux : car un jeu qui ne serait que joueur, et d'aucune manière ne taquinerait le sérieux, ce jeu battrait tous les records de l'ennui ; ce jeu serait plus ennuyeux que le sérieux. Supprimer l'un des deux contraires, jeu ou sérieux ... et l'aventure cesse d'être aventureuse : si vous supprimez l'élément ludique, l'aventure devient une tragédie, et si vous supprimez le sérieux, l'aventure devient une partie de cartes, un passe-temps dérisoire et une aventure pour faire semblant » (Jankélévitch 2017 : 7)

Alors que le jeu est souvent opposé au sérieux, Jankélévitch les réunit Voici une définition du jeu avec laquelle je m'accorde dans le sens où le jeu dans le théâtre ne cherche pas à s'extraire du sérieux mais à mieux le servir. Et si le jeu peut prendre le réel en dérision, c'est pour mieux en découvrir sa valeur. La place du jeu dans le théâtre et son intérêt pour les SHS tient beaucoup à sa polysémie et au rapport qu'il entretient avec le réel. Toutefois si j'ai nommé cette étape du protocole « les jeux » et non pas « jouer », c'est parce que l'intérêt de cette étape est de constituer une communauté

qui se fait confiance, ce qui est encore très différent à ce stade de ce que l'on nomme communément un « jeu d'acteur ».

Les jeux que j'évoque ici sont des jeux simples qui constituent des formes préliminaires à l'acquisition d'un futur jeu de scène. Quel est le but de ces jeux, que visent-ils ? Les jeux visent d'abord à consolider un groupe et à faire en sorte que chacun·e y trouve sa place. Avant toute chose s'amuser avec son corps et avec des situations incongrues permet d'outrepasser le ridicule de certains mouvements et par conséquent les jeux créent une règle tacite : on peut rire de tout mais jamais se moquer de quelqu'un·e. Lorsque l'on joue, le rire est très important, il sert d'exutoire et permet de prendre part au groupe. Toutefois il est nécessaire dans ces jeux de s'assurer que le rire n'est pas une moquerie. C'est le premier rôle du théâtre : pousser chacun et chacune à adopter des positions inhabituelles, à se retrouver dans des situations cocasses et à désarmer par là-même la crainte d'un jugement qui peut résider au sein d'un groupe. Pour ce faire, il faut que les jeux soient extrêmement simples, qu'ils développent la confiance et qu'ils permettent à tout le monde de s'explorer. Comme le dit Pariksha (*Vidéo 5*) « they open-up different dimensions for themselves. It's not like I am helping or it's because of me, but we are just there and they are exploring themselves ». Et Pariksha insiste beaucoup dans tout son processus pour que les jeux ou les consignes données ne soient jamais autoritaires mais constituent toujours des occasions de s'explorer de l'intérieur. Ainsi les consignes de jeux ou de théâtre image sont des contraintes à vertus créatives, elles facilitent l'émergence des expressions et des créations de manière ascendante. Pour s'assurer cette qualité il faut éviter un jeu aux règles trop compliquées qui donnerait le sentiment qu'il y a une bonne et une mauvaise manière d'accomplir les règles : ce serait contreproductif. Les jeux du théâtre déclencheur doivent inclure tous les participant·es et s'étendent autant de temps qu'il est nécessaire pour que chacun·e ressente une aisance dans l'amusement. Cette étape est importante dans toute les formations de théâtre, amateurs comme professionnelles : les jeux simples et les rires sont nécessaires à l'art de la scène, ce sont eux qui consolident un groupe. Dans le cadre du théâtre déclencheur à Sirubari les jeux constituent un moment crucial de la méthode de recherche. Car plus les auto-censures peuvent être élevées chez certaines personnes du fait de l'éducation ou de la place qu'il ou elle tient dans la société, plus les jeux sont nécessaires pour l'autoriser à sortir de ses contraintes spécifiques. Les jeux visent donc à déplacer les frontières restrictives de nos expressions contraintes.

De manière pragmatique à quoi ressemblent ces jeux ? Pariksha est arrivée à Sirubari avec toute une série d'exercices tirés de ses formations théâtrales et j'ai pu ajouter à sa ressource quelques jeux issus de la recherche-action. Boal a aussi livré de grandes ressources sur les jeux, qu'il a réuni dans son ouvrage qui a constitué l'une de nos ressources : *Jeux pour acteur et non-acteur* (Boal, 2004). Les jeux que nous avons mobilisés peuvent être classés par gradient d'intensité, allant du plus simple à réaliser au plus engageant en termes de créativité. Voici quelques jeux simples que nous avons utilisés indistinctement avec des groupes d'adolescent·es et des groupes de femmes⁵².

⁵² Je les pioche au hasard d'une longue liste de jeux utilisés pour donner une idée de la diversité des consignes proposées.

Type de jeu	Déroulement	Effet escompté
L'échauffement collaboratif	En cercle chacun·e propose un mouvement que le groupe doit ensuite reproduire à l'unisson. Suivant le sens des aiguilles d'une montre, chaque nouvelle personne doit trouver un geste qui n'a pas déjà été proposé.	Développer la capacité de chaque personne à donner une consigne au reste du groupe et d'être suivie dans sa proposition. Désaliéner ses musculatures et parcourir des endroits du corps rarement étirés ou mobilisés.
La marche inversée	Tout le monde marche dans la pièce. Pariksha énonce une série d'actions comme s'asseoir, se lever, crier, faire silence etc. Le but est de faire l'inverse de ce qu'elle énonce (ex : rester immobile quand elle dit « bougez »).	Provoquer des situations où les gens se trompent et déclencher du rire à partir de situations incongrues. Affiner l'écoute du groupe.
Les grappes	Pendant que le groupe marche à un rythme soutenu, une personne énonce un chiffre. Toutes les personnes doivent en silence former des groupuscules du chiffre énoncé le plus vite possible (ex : quelqu'un annonce « 4 » et toute la salle doit se former en grappe de 4 personnes).	Impulser l'autogestion du groupe de manière non-verbale. Sentir qu'une cohésion collective est nécessaire pour réussir la consigne. Mesurer les effets que provoque l'exclusion d'une personne qui se retrouve en dehors d'une grappe.
La présentation de soi	En cercle, on se lance une balle de jonglage. La personne qui réceptionne la balle doit se présenter en donnant son prénom et une des qualités de sa personnalité. Le nom et la qualité doivent être prononcé bien fort pour tout le groupe.	Acquérir une singularité dans le groupe pour briser son anonymat ; attester par là que l'on prend part à un collectif. Ressentir que le groupe atteste de nos puissances et de nos qualités.

Tableau 7 : Les jeux et leurs objectifs : quelques exemples appliqués dans le protocole. Source : P. Lamichhane et L. Landrin. Avril 2018.

Ces jeux ont des consignes simples : ils visent à inclure tout le monde et à dédramatiser l'aspect effrayant de cette activité si nouvelle qu'est le théâtre. Toutefois, en dépit de leur apparente simplicité, certains de ces jeux se sont révélés difficiles pour les groupes et nous avons dû les répéter plusieurs fois avant que l'aisance ne survienne. Par exemple, la première fois qu'un groupe de femme de basse caste s'est réuni, le jeu de la présentation de soi a occasionné des blocages chez presque toutes les femmes. Pariksha a commencé par donner l'exemple du jeu en associant « Pariksha » à la qualité de « lumineuse ». Puis elle a lancé la balle à une femme dans le groupe qui a commencé par dire son prénom avant de laisser place à un blanc. La femme a expliqué qu'elle ne pouvait pas trouver et désigner l'une de ses qualités. Pariksha l'a incité à trouver quelque chose même de très simple, mais la femme a bloqué et elle a fini par passer la balle à une autre personne. La personne suivante a eu le même blocage. Cette autre participante a finalement trouvé le qualificatif de « *kanchi* » qui désigne d'une façon générale la petite fille mais ce terme renvoie aussi au prénom que l'on donne à la cadette, à la jeune épouse de manière affectueuse ou dès qu'une femme est plus jeune qu'un interlocuteur. C'est un nom qui désigne la place d'éternelle mineure qu'occupe la femme dans un système de parenté et dans le système d'interaction : il est en soi marqueur de la difficulté à se nommer en qualités individuelles dans une société holiste où l'on se

désigne par la place qui nous est assignée par le rang de naissance. Suite à cette intervention, les femmes se sont réfugiées dans les surnoms que leurs donnaient leurs enfants ou leur mari, témoignant de la difficulté pour elles de se valoriser et de s'auto désigner autrement qu'au travers des mots d'un autre. Nous avons recommencé plusieurs fois le tour des prénoms et sur plusieurs jours jusqu'à ce que d'autres termes apparaissent comme « la majestueuse », « la drôle » ou « la courageuse ».

Dès lors que les membres du groupe sont à l'aise avec cette première série de jeux, les ateliers peuvent mobiliser des jeux plus engageants pour tendre petit à petit vers ce que l'on nomme communément un jeu d'acteur et d'actrice. Par exemple on peut proposer à des groupes l'exercice du miroir qui consiste à reproduire les gestes d'une personne que l'on a en face de soi : c'est une très bonne technique pour découvrir les gestes d'un·e autre que soi et voir à quel point ces mouvements nous sont familiers ou étrangers. Un autre exercice que nous avons beaucoup pratiqué consiste à se regarder dans les yeux pendant quatre minutes ce qui est très long mais permet d'accéder à des intériorités très fortes. Lorsque l'on communique avec quelqu'un·e sans les mots et juste par le regard, on ne peut plus se cacher ni dissimuler ce qui se passe à l'intérieur de nous. À chaque retour de parole collectif qui suivait cet exercice, des témoignages émotionnels ont émergé dans le groupe. Ayant pratiqué cet exercice avec des femmes de basses castes et des femmes gurung, cette expérience est l'une de mes favorites car elle permet de toucher un sens au-delà de ce que les langues rendent partageable. Regarder quelqu'un·e dans les yeux met à nu mais connecte deux êtres pour les renvoyer à ce qu'ils ont de commun. De tels exercices sont à la fois très utiles pour la confiance et l'intimité d'un groupe mais ils aident également à développer les qualités d'un jeu de scène dans lequel il faut savoir soutenir un regard. Faire la liste exhaustive des jeux que nous avons mobilisés serait trop coûteux en nombre de pages, mais les chapitres suivants en développeront quelques-uns qui me paraissent révélateurs pour analyser les effets qu'ont eu la méthode théâtrale à Sirubari. Pour terminer de présenter cette étape du protocole, il me faut ajouter que j'ai souhaité intégrer à cette étape ludique des activités de photolangage, de cartes sensibles, de dessin autour des horloges du quotidien ou d'autres jeux que j'avais testé avec la compagnie Ru'elles. Les jeux du théâtre déclencheur dessinent donc un large éventail d'activités verbales et non verbales issues d'horizons divers.

4.5 Le théâtre image

À certains égards le théâtre image pourrait être étiqueté comme un « jeu » et rentrer dans la catégorie précédente. J'ai toutefois identifié cette étape distinctement dans le protocole car l'objectif du théâtre image est de constituer un corpus d'expériences qui va servir à monter une pièce tandis que la fonction première des jeux revient à fédérer un groupe. Qu'est-ce que le théâtre image ? Le « théâtre image » est un terme générique issu du TO pour désigner le travail autour de l'image d'un corps, appelé parfois statue (*murti* en népal). Le but du théâtre image est de créer un tableau vivant. C'est un type de théâtre qui donne sens à une situation ou à un thème sans usage de la parole sur scène. La parole ce sont les spect-acteurs qui l'ont et qui l'utilisent pour interpréter les images données sur scène. Le théâtre image invite ainsi les acteurs et les actrices à créer du lien entre l'espace, son corps et son expression faciale pour se rendre expressif.ve. Le théâtre image que nous

avons mobilisé avec Pariksha emprunte deux formes essentielles : la statue individuelle ; et la construction d'un tableau collectif. Dans la première modalité on demande à chaque membre d'incarner une posture de manière spontanée sur une catégorie type : par exemple la figure de la maman ou encore des personnes « éduquées », ou bien sur une situation : par exemple le mariage. Lorsque ces thèmes sont énoncés dans la pièce, chacun·e fige une statue très spontanément avec la première représentation qui lui vient en tête (ou plutôt en corps). Ce travail de représentation permet de mettre hors de soi des imaginaires personnels et de constater les interprétations des autres. Dans cette pratique les personnages sont des statues et ils ne peuvent ni bouger ni parler. Ce n'est donc pas le déplacement des acteurs et actrices que l'on observe mais ce qui transparaît dans leur expression figée, dans leur hexis. Si les statues expriment souvent des stéréotypes, le théâtre image se nourrit justement de ces clichés pour comprendre d'où ils viennent, pour voir s'ils sont partagés ou s'il y a une différence d'interprétation entre les stéréotypes des un·es ou des autres. Avec cette pratique théâtrale, incarner une représentation permet souvent de faire émerger des tabous ou des expressions transgressives. Avec son format original le théâtre image permet de rendre visible ce qu'un discours n'aurait pas osé dire, et même s'il simplifie le sens que l'on voudrait donner à un personnage, il n'est qu'une étape nécessaire à la complexification des représentations. L'intérêt du théâtre image est de sonder collectivement des corps et des imaginaires gravitant autour de figures canoniques comme celles du riche, du/de la professeur·e, des femmes, des hommes, des touristes et plus encore. Cet exercice permet aussi de sculpter des registres d'émotions comme le bonheur, la peur, la tristesse et de voir ce à quoi ils sont associés. Quel que soit la nature des proposition le théâtre image invite à évaluer comment chacun et chacune interprète des attributs sociaux. Toutes les statues sont l'occasion de déclencher des interprétations très parlantes sur la société et l'exercice reste accessible à tout public.

Une seconde forme du théâtre image consiste à créer des tableaux de groupe. Dans cette modalité du jeu de scène, il s'agit de convenir collectivement d'un thème au préalable. Ce peut être la démocratie, comme la violence conjugale ou même des thèmes aussi vastes que l'oppression ou la joie. Une fois que l'intitulé est décidé par l'animatrice, chaque membre du groupe peut se rendre sur scène pour incarner une partir du thème. Une fois installée une seconde personne s'ajoute et ainsi de suite tant qu'il reste au moins une personne dans le public pour regarder le tableau. Dans cet exercice émerge des formes d'expressions complexes avec des statues qui seront parfois très symboliques (un point levé pour la liberté) ou très concrètes (la liberté d'ouvrir une porte de maison). Mais ce qui compte surtout c'est le croisement des représentations et la manière dont elles se complètent ou contredisent. En effet le tableau prend sens à partir des compositions de chacun·e et le théâtre image montre au groupe qu'il a besoin des interprétations et du corps des autres pour faire sens. Une fois encore cet exercice est muet et vise à toucher des situations trop peu inspectées au quotidien. Les interprétations peuvent être du registre comique et elles le sont régulièrement lorsqu'une statue touche à un sujet tabou ; mais elles peuvent aussi appartenir au registre tragique et donner à voir des tableaux crispants. Toutefois dans la constitution des tableaux collectifs il est demandé aux actrices ou aux acteurs d'incarner leurs statues comme des personnages. Ce ne sont pas leurs caractères personnels ou leurs histoires individuelles qui doivent être mises en jeu mais leur interprétation d'un fait ou d'une situation. Bien sûr le théâtre image revient à dire de soi et souvent il touche à des vécus intimes, mais l'idée de l'exercice est de pouvoir prendre une distance avec son identité ou son vécu et de se surprendre par ce que l'on a à dire. D'ailleurs l'expérience à Sirubari montre que les groupes ont eu besoin de cette distance avec des phrases telles que « ici

nous n'avons aucun problème, mais on peut mimer les problèmes qu'ils rencontrent dans l'autre village ». Avec cette protection du *personnage* qui se distingue de notre *personne singulière* le théâtre image permet de donner à voir ce qu'on avait du mal à se représenter soi-même. Cette technique est souvent une étape dans le théâtre de l'opprimé ou dans d'autres traditions théâtrales pour construire des débuts de scénario ou pour approfondir un aspect trop négligé d'un personnage et le densifier.

Enfin, parce que les images et les tableaux sont fixes pour quelques instants voire quelques minutes, le théâtre image donne une large importance à l'interprétation du groupe qui contemple le tableau vivant. En effet, le premier atout du théâtre image est contenu dans l'interprétation : pour une chercheuse comme pour tous les membres du groupe les statues fournissent un support au débat. Une fois que le tableau est construit ou bien même dès qu'une statue apparaît, l'artiste peut suspendre l'exercice pour demander au public (spect-acteur) d'interpréter ce qu'il voit.



Figure 13 : Séance de théâtre image avec le groupe de femmes gurung : montrer et interpréter des statues. Source : L. Landrin depuis l'espace du public spect-acteur. Le 31 octobre 2017.

Prenons l'exemple suivant illustré par une photo de l'exercice : dans ce groupe Pariksha a demandé aux Gurung de construire un tableau sans imposer de thème. Subina la comédienne est allée la première sur scène pour figer un personnage, puis une deuxième et une troisième à sa suite. Pariksha a alors immobilisé l'exercice : les statues doivent rester à leur place en conservant la précision détaillée de leur visage, de leur corps et de leur intention. Alors que le tableau vivant est figé le reste du groupe commente ce qu'il voit. S'agit-il d'hommes, de femmes, de jeunes, de personnes riches, d'une scène en extérieur ou dans un intérieur, est-ce que ces personnages sont des hauts représentants du gouvernements ou des gens que l'on pourrait côtoyer dans le village ? Chacune va de son interprétation et ce qui est fondamentalement intéressant c'est d'évaluer quels

sont les sens qui se dégagent d'une posture. Qu'elles soient divergentes ou convergentes ces explications de spect-acteur fournissent un sens nouveau qui diffère probablement de celui qu'ont voulu donner les statues. Le public avec son œil extérieur voit autre chose que ce qu'une statue a voulu incarner : il voit un agencement de l'espace, un arrangement des corps entre eux, et l'absence de parole oblige le groupe à s'en tenir au sens qui se dégage d'une situation d'interaction non verbale. C'est là que l'on constate tout ce qui se dit ou se fait sentir en l'absence du mouvement et des mots. Après ce temps d'interprétation l'exercice reprend, d'autres actrices peuvent aller compléter le tableau et ainsi de suite. Une dernière possibilité de jeu que nous ayons mobilisé pour ce protocole consiste à aller modifier une statue : on peut changer l'inclinaison du corps de la statue, son orientation et la modeler à la manière d'une marionnette. Sur cette modalité encore il s'agit d'analyser ce que les corps livrent à l'interprétation. Progressivement le théâtre image peut évoluer en donnant à chaque membre du groupe la liberté de proposer ses propres thèmes. Le théâtre image est donc une à la fois une pratique théâtrale particulièrement riche qui va conférer au groupe une synergie créatrice et une étape du protocole déclencheur essentielle à la constitution d'un corpus de donnée basé sur des images et des interprétations collectives. C'est de cette étape que vont sortir les principaux éléments conservés pour la construction de futures pièces de théâtre, et c'est à partir d'elle aussi qu'une chercheuse peut découvrir l'éventail des représentations sociales. Je débattrai en partie 5 de ce chapitre sur la manière de garder trace et d'analyser ces matériaux.

4.6 Le synopsis

Cette étape repose sur la récolte des données élaborées dans les phases 1 à 5 (*Figure 11*) et consiste à écrire schématiquement un scénario, sorte de canevas à la pièce de théâtre. Dans le théâtre déclencheur à Sirubari, l'écriture collective d'un scénario est venue après huit ou dix jours d'ateliers quotidiens de théâtre. Mais parfois cette étape ne vient pas. Le théâtre déclencheur n'a pas nécessairement besoin de créer une pièce de théâtre pour arriver à ses fins, il peut se contenter de rester sous la forme d'exercices en huis clos et s'en tenir au théâtre image. Encore une fois, le théâtre déclencheur vise un processus et non un produit fini. Toutefois notre protocole a essayé d'aller systématiquement vers l'écriture collective d'une pièce en passant par un synopsis, à l'exception d'une fois (en avril 2017). Pourquoi former cette étape dans la méthode ? Quel est son intérêt dans le processus de création théâtrale et qu'apporte-t-elle au dispositif de recherche ?

Passer par l'écriture d'une pièce permet d'agencer sous la forme d'une narration filée les thématiques explorées par un groupe. Lorsque je parle d'écriture, il s'agit d'une écriture métaphorique. En effet, les synopsis réalisés par les groupes se construisent comme un art oral, c'est pour cela que je les désigne comme des synopsis et non des scripts. Pariksha et moi-même avons l'occasion d'écrire sur nos carnets ces synopsis pour en garder une trace et en faire des outils de travail, mais l'écriture des dialogues n'a jamais été inscrite sur le papier. Comme évoqué précédemment, le théâtre déclencheur se donne pour objectif de découvrir par le moyen de la scène un nouveau langage pour obtenir de nouvelles présentations de soi. L'acteur ou l'actrice dans le théâtre déclencheur ne doit pas apprendre un rôle ou un texte mais le créer. Il faut donc entendre que les synopsis du théâtre déclencheur ne sont pas des textes qui sont ensuite interprétés, mais une accumulation de scénettes improvisées qui constituent, à force de répétitions, une pièce de

théâtre. L'aboutissement de la représentation de théâtre reste donc à mi-chemin entre le scénario écrit et le théâtre improvisé, puisqu'aucun dialogue ni didascalie ne sont fixés pour les actrices et acteurs.

Créer un synopsis est riche pour la pratique théâtrale en soi : ce travail invite les participant·es à aiguïser leurs intentions de jeu, leurs émotions et leurs dialogues pour aller toucher des couches fines et complexes de leurs personnages. Mais la création est également très fructueuse en termes analytiques pour la recherche. Il n'est pas banal de rappeler d'ailleurs l'évolution sémantique du synopsis qui concerne à la fois la science et les arts. D'abord substantif féminin, *la synopsis* désignait au XIX^e siècle, la vue synoptique d'une œuvre ou d'une science (Centre National de Ressources Textuel et Lexical en ligne). Ce n'est que dans le courant du XX^e siècle que *le synopsis* au masculin est apparu pour désigner le résumé succinct d'un scénario. Dans l'évolution des usages, la langue française n'a conservé que le substantif masculin et s'est resserrée sur une pratique associée au cinéma ; réduisant le sens que pouvait donner *la synopsis* comme aperçu de l'ensemble d'une science. Toujours est-il que les deux termes partent du grec en référence à une « vue d'ensemble » et c'est ce caractère de force synoptique qui m'intéresse pour le protocole de recherche. Car dans le théâtre déclencheur, le synopsis d'une pièce fait le tour d'horizon d'une question ou d'une problématique en l'articulant sur un fil de tension dramaturgique. Bien qu'il ne sélectionne qu'un schéma narratif parmi d'autres, le synopsis est un outil dont la tension fictionnelle donne à voir quelque chose de spécifique. Si les étapes de jeux et du théâtre image permettent de créer de vastes catalogues d'expressions, de représentations, de vécus, de corps et d'émotion dans lesquels aller piocher ses inspirations, ce que fait le synopsis c'est plutôt une coupe transversale au sein de cette multiplicité pour en extraire une essence. Evidemment un scénario de théâtre ne peut pas recouper tous les éléments abordés pendant les séances de théâtre : il doit choisir, sélectionner et organiser une trame narrative avec une tension et un dénouement. Et c'est précisément dans cette sélection que le synopsis crée des données nouvelles : quels sont les thèmes qui vont être conservés et ceux rejetés dans l'optique d'une future représentation publique ? Qu'est-ce que l'on décide de montrer à un public (et au groupe) et avec quelle intention ? Créer un synopsis impose au groupe de se mettre d'accord sur une intention de la mise en scène. Le but du théâtre déclencheur n'est pas de construire une pièce au message politique clair comme le serait le théâtre contestataire par exemple. Toutefois, en proposant l'écriture collective d'un synopsis, il demande à un collectif de s'accorder sur une narration et devient par conséquent une démonstration. Alors que les étapes précédentes du protocole faisaient évoluer les propositions vers un maximum de sens ouverts, le synopsis cherche à l'inverse à réduire les ouvertures thématiques pour les mener vers une chute ou un dénouement. Et paradoxalement c'est au travers de cette narration restrictive que le théâtre retrouve son pouvoir synoptique sur le réel. Si l'on réhabilite un vieil usage du français, on voit que cette étape de théâtre déclencheur crée simultanément *un synopsis* (objet narratif de théâtre) et *une synopsis* (vue d'ensemble sur une question donnée).

En termes plus pragmatiques, par quels moyens ce protocole élabore des ébauches de scénario avec des groupes amateurs qui n'ont pour seule ancienneté qu'une semaine d'expérience théâtrale à raison de quelques heures par jour ? La question vaut d'être posée puisque l'écriture dramatique est exigeante et ne s'acquière qu'au fil de plusieurs années dans les milieux professionnels du théâtre. Pour le théâtre déclencheur, l'enjeu d'un synopsis tient à la construction d'une scène conflictuelle et à sa résolution. Il procède par collages narratifs à partir de tout ce qu'un groupe a exploré au

travers de ses ateliers. La construction du synopsis reprend à son compte les éléments fondamentaux du schéma narratif à savoir : une situation initiale, un élément déclencheur, des péripéties avec une acmé, une résolution et une fin. À Sirubari, Pariksha a proposé aux groupes de choisir une *situation initiale* parmi toutes celles qui avaient été abordées au cours des jours précédents. À partir de cette situation, c'est à nouveau le théâtre image qui a aidé le collectif à créer *l'élément déclencheur* de la tension narrative. Une fois la tension créée, le groupe doit élaborer et tester sur scène une ou plusieurs solutions qui mettent fin au conflit. En ce sens l'écriture des synopsis s'est beaucoup servie des outils du théâtre forum de Boal ou du fonctionnement du *katchahari natak*. Dans les groupes de femmes, les synopsis ont été plus ou moins impulsés par Pariksha : parfois des groupes lui ont explicitement demandé une écriture pour avoir une trame à partir de laquelle improviser ; d'autres fois les synopsis se sont construits de manière autonome au fil de longues discussions et essais sur scène. Certaines fois quand le groupe peinait à construire une tension dramaturgique, Pariksha a proposé un canevas conflictuel au groupe en reprenant l'une des thématiques explorées au cours des jours précédents. Et c'est à partir de ce canevas que le groupe a élaboré des solutions. Pour les groupes d'adolescent·es, Pariksha, moi-même et alternativement Renu, Subina et Siksha avons construits les synopsis pour les soumettre au groupe. Mais là-encore l'écriture n'était que partielle et ce qui était proposé aux adolescent·es c'était une structure narrative à partir de leurs différents récits ou poèmes. Les dialogues, les rôles à prendre, l'organisation de l'espace et les chansons intermédiaires qui scandent les scènes d'un message devaient être créés par eux et par elles. D'emblée on déduit l'importance des répétitions dans cet étape. Car c'est en jouant plusieurs fois les scènes que chaque acteur et actrice découvre des manières d'enrichir son jeu. Jusqu'au jour de la représentation finale de nouveaux dialogues sont apparus et tandis que les premières tentatives de jeu étaient timides, celles de la fin étaient véritablement teintées d'une personnalité d'interprétation. Dans les chapitres suivants, je reviendrai en détail sur les étapes de création des différents synopsis et leur évolution. Ce qu'il faut retenir de cette étape en terme méthodologique c'est que l'outil narratif propre à la dramaturgie permet de créer une démonstration en approfondissant un thème donné. Dès lors, le synopsis crée un sens et fixe une mémoire qui en fait à la fois un objet de théâtre, de savoirs et d'émancipation.

4.7 La représentation publique

La dernière étape du protocole – avant de recommencer vers d'autres sessions de théâtre – est celle qui quitte l'espace intimiste du huis clos des ateliers pour se confronter à des spectateurs·trices extérieur à la *communitas*. La réception de l'œuvre, le lieu, l'heure et le public qu'elle convoque sont alors l'objet d'une nouvelle source d'analyse pour la géographie. La représentation étant porteuse de conséquences relativement imprévisibles sur l'ensemble du village, une bonne préparation des comédien·nes à cette étape est indispensable. Toutefois, les aléas d'une représentation dans la méthode du théâtre déclencheur restent nombreux et les représentations théâtrales issues des ateliers ont peu de choses à voir avec ce que l'on pourrait imaginer d'un spectacle de théâtre dans notre référentiel culturel, notamment parce qu'il n'y a pas d'habitudes préalables associées au spectacle de théâtre. Ainsi dans la représentation qu'ont données les Gurung par exemple, le public s'est assis un peu partout autour de la scène alors que nous l'imaginions assis en face des comédiennes en dispositif frontal. Par ailleurs, le silence requis dans la culture du théâtre à

l'occidentale laissait place ici à un brouhaha dans lequel les spectateurs et spectatrices commentaient ce qu'ils ou elles voyaient sur scène. Si l'expérience d'une représentation de théâtre à Sirubari aura besoin d'être contextualisée plus avant, il faut d'abord étayer les enjeux que constitue la représentation en public pour une méthode de recherche.

Tout comme pour les ateliers, donner une représentation de théâtre implique de trouver un lieu et une heure mais aussi un public pour effectuer sa performance. On retrouve donc ici certains enjeux communs à l'étape qui consiste à réunir un groupe (*Figure 11*) Toutefois la représentation met en coprésence des actrices et des spectatrices ou spectateurs avec un type de relation qui n'est pas nécessairement installé sur un contrat de bienveillance. Contrairement à ce qui a été construit jusqu'alors, les individus spectateurs qui assistent à la pièce ne prennent pas part au groupe et surtout ils ne prennent pas les mêmes risques. Par conséquent le jugement ou la moquerie qui étaient exclus des ateliers peuvent ici réapparaître. La représentation est une performance qui se frotte à l'altérité et qui ouvre soudainement un groupe qui était fédéré par une activité horizontale à un groupe plus élargi avec lequel il n'a pas de garantie. L'un des enjeux c'est donc celui de la réception publique de la représentation et la rupture qu'il crée dans le quotidien du village. Quels vont être les réputations des actrices ou acteurs à la sortie de la pièce ? Est-ce que leur performance va être appréciée ou critiquée ? Pourrait-il y avoir des réprimandes, des accusations ou des complicités nouvelles à naître suite à la représentation ? Il est certain que la représentation à l'échelle du village constitue un événement. Pas nécessairement un événement dans le sens sensationnel du terme (pour certaines représentations à Sirubari il n'y avait que très peu de public), mais « événement » tout de même dans le sens d'une rupture. L'événement implique un caractère brusque, il nomme l'irruption qui rompt le court habituel des choses. En ce sens une représentation de théâtre dans le protocole est bel et bien un événement, pour les acteurs/actrices comme pour les spectateurs/spectatrices. Il ne conforte pas un public dans ce qu'il connaît déjà, et même à l'inverse il propose des lectures subversives voire transgressives des rôles assignés. La représentation de théâtre est un *événement* au sens où elle entraîne des registres émotionnels déclenchés par la surprise. L'événement n'est pas seulement contenu dans le temps de la représentation mais constitué par toutes les conséquences que la représentation entraîne. Elle entre nécessairement dans le registre des conséquences imprévisibles de l'action. Ainsi pour reprendre une phrase de Michel de Certeau : « Un événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient » (Certeau 1968 :39). Considérer la représentation comme un événement concentre son analyse sur les effets à venir. Si les historien·nes se sont intéressé·es à ce terme pour lire *a posteriori* le temps long de l'histoire et ses ruptures, l'événement renvoie surtout à un registre du présent de l'action et à son futur proche. La performance finale du théâtre déclencheur peut ainsi être lue comme un événement à l'intersection de l'artistique, du social et du politique et j'en détaillerai les résultats dans le chapitre 6.

Pour conclure, la représentation publique qui constitue une forme d'aboutissement de la méthode du théâtre déclencheur n'est pas contenu seulement dans l'instant T de la performance mais aussi dans ses suites. C'est la raison pour laquelle ce protocole de terrain est une méthode itérative. A chaque nouveau terrain les six étapes allant de la familiarisation à la représentation sont à réitérer. Mais entre chaque terrain il y a des phases de restitutions et des mémoires collectives qui se sont forgées suite à notre présence et aux événements que sont les représentations publiques de théâtre. Ce n'est donc pas un schéma qui repart de zéro mais qui recommence son cycle en considérant qu'il y a un temps *entre* les terrains et des temps post-performance.

5. Documenter le théâtre : passer de l'art de la scène à l'art de la thèse

Au cours de quatre ans de thèse, c'est plus d'une centaine de giga-octet de données avec des photographies, des vidéos, des dessins et de longs carnets de terrain qui constitue le corpus de ce protocole. La recherche qualitative en géographie n'occulte pas une certaine gestion quantitative de la donnée. De fait, renseigner le théâtre m'a mené à une production très dense de données comprenant à la fois des matériaux produits par les participant·es pendant les ateliers (cartes, poèmes, synopsis, chants, dessins) et la production de traces sur ces ateliers. Lorsque je suis arrivée sur le terrain, n'ayant aucune certitude sur la possibilité effective de construire des ateliers de théâtre à Sirubari, mon intuition première a été de multiplier les matériaux pour enrichir mon carnet de terrain. La rédaction de cette thèse a conservé cette multiplicité et dans cette partie j'expliquerai le corpus à partir duquel je choisis de rendre la méthode théâtrale visible.

5.1 L'irréductibilité d'un art vivant : l'enjeu de la trace

Pour saisir ce que le terrain a à dire et pour l'interpréter, les chercheur·es ont multiplié les techniques de capture. Quelques soient leurs disciplines les sciences humaines et sociales visent à figer temporairement le réel pour l'isoler et le présenter à une communauté de pairs qui n'a pas été sur le terrain d'étude (d'où l'enjeu de le représenter). Capturer, classer, donner à voir, c'est toute l'ambition de la production des sciences de terrain et à ce titre Olivier de Sardan disait :

« Toujours comme pour la simple observation, le chercheur s'efforce donc, chaque fois que cela peut être utile, de transformer les interactions pertinentes en données, c'est-à-dire d'en organiser la trace, la description, le souvenir sur le carnet de terrain. » (Olivier de Sardan, 1995)

L'opération qui consiste à passer d'une *observation de terrain* à une *donnée* ressemble peu ou prou à l'œuvre d'un alchimiste qui transforme l'insaisissable en une matérialité palpable, en un objet. Pour qu'il y ait récit scientifique, il faut que quelque chose se donne à voir. Et chez les géographes particulièrement, il existe une culture des représentations visuelles qui est au fondement de la discipline (Rose, 2003). L'effort de production visuelle occupe la géographie depuis ses débuts et se retrouve dans le terme même de la discipline qui prétend écrire/dessiner la terre. La culture visuelle constitue une manière de produire du savoir chez les géographes, mais les réflexions qui étaient menées autour des *représentations* ont laissé place plus récemment à des interrogations sur la *trace*, en témoigne le numéro spécial de *l'Information géographique* de Juin 2018. Dans cet ouvrage, Laurent Gagnol et Coralie Mounet questionnent ce terme et montrent qu'il est commun à de nombreuses disciplines :

« La trace est donc polysémique, pouvant qualifier dans les travaux académiques une empreinte, une quantité infime, un détail/indice, la mémoire, un vestige, une archive, une marque psychique ou corporelle, un signe, une ligne/trajet, un déchet, *etc.* » (Gagnol & Mounet, 2018)

Avec sa polysémie, cet outil conceptuel permet d'apprécier une qualité d'information qui n'est pas nécessairement visible ou qui peut être éphémère. La trace suppose qu'il y a quelque chose dans le réel qui résiste à se faire représenter et qui n'apparaît que dans sa forme en creux. Alors que les géographes ont longtemps considéré que le monde était là et qu'il ne restait qu'à le représenter sous forme de cartes ou de croquis de paysages, la trace suppose que le réel est fuyant et superposé d'éléments qui échappent à la représentation. Ainsi « les traces sont appréhendées comme le produit du passage de corps ou de données mobiles » (*op.cit.*). Ce concept inclut la dimension matérielle d'un phénomène en même temps que son caractère mobile, fluide, circulatoire. Si l'on croise la citation d'Olivier de Sardan à celle de Gagnol et Mounet, on conçoit toute la difficulté de la démarche : le/la chercheur·e doit s'efforcer d'organiser la trace d'un terrain, laquelle trace peut être une marque psychique ou corporelle, un détail.

Ces termes m'intéressent dans la mesure où le théâtre en quelque sorte échappe à la représentation. La pratique du théâtre laisse de nombreuses traces : sur les corps, sur les mémoires, dans l'espace. Mais le théâtre est un art vivant inscrit dans l'immédiateté, c'est un acte porté « ici et maintenant » par le corps des acteurs pour reprendre les termes de Grotowski dans son théâtre pauvre (Grotowski, 2006). Dès lors cette thèse contient sur un double défi méthodologique : mettre en place des ateliers de théâtre dans un milieu rural du Népal d'une part ; et organiser la trace de cette activité d'autre part. Le défi est également travaillé par une autre dimension : comment produire des traces lorsque l'on participe soi-même à une activité ? Peut-on *prendre part* à une communauté théâtrale dont le principe est *d'être dedans*, tout en captant des traces de ce qu'il se passe à la manière d'un œil extérieur ? Fixer les ateliers au travers de la photographie, de l'écriture ou de l'enregistrement risque à la fois d'être contreproductif pour l'énergie d'un groupe (puisque la chercheuse se distingue des autres participant·es), mais aussi d'être insatisfaisant pour révéler la nature et l'intensité de l'activité. Le théâtre est un art qui prend sens par la coprésence acteur/spectateur ou actrice/spectatrice qu'il organise. Essayez de lire une pièce de théâtre ou de regarder une scène qui a été filmée : ce n'est plus du théâtre au sens propre. Ce ne sont que des représentations du théâtre ou des parties de ce qui le constitue, mais il manque l'essentiel : *l'in situ* de la pratique. Si le théâtre est particulièrement engageant pour un groupe c'est précisément parce qu'il repose sur l'improvisation et l'interaction avec l'immédiateté (ce que le terme anglais de *live* indique bien, au point d'avoir francisé l'expression « en live »). Raconter le théâtre perd la dimension centrale de cet art qui est une activité à risque, pour n'en livrer qu'un récit *a posteriori* aux allures évidentes. Passer du théâtre (pratique aux implications corporelles et émotionnelles fortes) à l'écriture (en deux dimensions) réduit nécessairement son sens ou sa densité : on ne peut pas donner au lecteur ou à la lectrice l'occasion de revivre le théâtre que l'on raconte. Or passer de l'art de la scène à l'art de la thèse induit un saut d'échelle. Il faut donc distinguer la méthode théâtrale en elle-même, en live, avec tout ce qu'elle permet de faire émerger comme récits ; et la trace que j'organise pour discuter cette méthode dans le manuscrit. Par conséquent comment peut-on donner à voir ce qui s'est passé à Sirubari ? De quelle manière organiser la trace de la pratique théâtrale et des incertitudes avec lesquelles elle compose ? Par quels moyens analyser dans l'écriture ce que révèlent sur scène l'expression des corps, des dialogues, des interactions et des réparties ? Alors que la trace est un terme commun aux épistémologies de l'histoire de l'art et à la géographie, créer des traces du théâtre pour constituer un corpus de donnée est un défi méthodologique.

Avec ces interrogations ce n'est pas seulement le dispositif du théâtre qui nécessite d'être interrogé mais la place qu'occupe le récit dans l'écriture académique. Or puisque le théâtre déclenche et observe des corps dans l'espace, son analyse académique réclame le secours d'une présentation imagée des résultats. En évoquant sa méthode, Raynor déclare que la méthode théâtrale des géographes :

“ justifies an expansion of what counts as research material to include drawn and written notes, audio and visual recordings of theatre practices and theatre-making processes, and other co-produced outputs from development – for example, a character's time-line, or a 'roll on the wall' [...] describing her hopes and fears, collaborative and/or autonomous reflections on what these processes reveal and enable, as well as written scripts, scenes, situations, live performances and their various archives”(Raynor, 2018)

L'extension des matériaux de recherche et des traces anime désormais un nombre grandissant de thèses en géographie et de travaux académiques qui cherchent à diversifier leurs analyses et restitutions sous d'autres formats que l'écriture. Ce nouveau pan de recherche a d'ailleurs donné lieu au premier « salon des écritures alternatives en sciences sociales » au MUCEM de Marseille en janvier 2020. Parmi les écritures alternatives, la vidéo est le format le plus développé (Buire, 2012; Collignon, 2010; Lehec, 2016) avec la photographie et le croquis. Pour reprendre l'exemple récent de la thèse de Clémence Lehec, la photographie a été mobilisée pour renseigner la présence des graffiti dans un camp de Palestiniens et le documentaire vidéo a fait l'objet d'un résultat de sa thèse (Lehec, 2019). Mais contrairement aux graffiti, à la peinture, à la bande dessinée ou plus globalement tous les arts picturaux, le théâtre ne repose pas sur un objet. Il n'est ni sur une toile, ni sur un mur, ni sur une page, il est en mouvement dans un espace. Dès lors créer des *images* du théâtre c'est créer un objet nouveau qui est autre chose que du théâtre. L'enjeu d'une représentation du terrain et de la constitution d'un corpus de données sont des obstacles communs à toute démarche de recherche, mais celui qui s'éveille avec le théâtre déclencheur est particulier dans la mesure où il engage un champ visuel et des univers sensoriels très denses sur des périodes courtes que sont les ateliers. Il s'en suit que la difficulté substantielle de parler du théâtre est autant un obstacle qu'une ressource : c'est parce que son but premier n'est pas d'être raconté mais d'être expérimenté que le théâtre est une méthode de terrain à la fois utile aux participant·es localement et fructueuse pour créer de la donnée dans le cadre d'une recherche en géographie.

5.2 Des arts visuels au service de la traduction : une donnée à voir

De la même manière que le théâtre déclencheur est une pratique qui lutte contre la passivité des spectateurs et spectatrices, l'écriture de ce manuscrit souhaite inviter ses lectrices et lecteurs dans les coulisses de la pratique théâtrale, sans trahir pour autant ce qui s'est dit en huis clos. Dès lors, il y a une négociation à faire dans l'écriture et l'organisation des traces pour faire l'objet d'un récit scientifique. En ce sens je rejoins Jacques Ladsous qui témoigne :

« Ma chance (...) est aussi d'avoir saisi que la trace n'a pas besoin d'être littéraire, ni porteuse de significations cachées que les autres mettront du temps à découvrir. Elle a besoin d'être vraie, de décrire ce qui s'est passé, ou ce qui se passe, d'appréhender le geste, le mouvement, de camper la scène, telle une photographie, ou plus exactement une série de photographies dont l'animation permet de reconstituer la scène. » (Ladsous, 1996)

Une série de photographies qui permet de reconstituer la scène : c'est ce que j'ai souhaité fabriquer au long de mes différents terrains. Pour ce faire j'ai multiplié les écritures de carnets, la fabrication d'images, de sons, de dessins et de vidéo pour capter tout ce qui se passait autour et dans le théâtre. Pour appréhender le théâtre et le partager dans un corpus, il m'a semblé que ce n'était pas la trace au singulier qui pourrait restituer une méthode mais les traces : leur pluriel, leur confrontation, leur superposition. Cette démarche pose toutefois question : l'irréductibilité d'un art vivant peut-elle être compensée par une multiplication de matériaux qui donnent à voir et enserrent la pratique par différents médias ? Il m'est apparu que la trace « vraie » dont parle Ladsous a besoin dans cette thèse de mobiliser différents univers sensoriels pour animer la résonance du théâtre. Très rapidement j'ai donc construit mes carnets de terrains avec des récits mais aussi des photographies, des vidéos et des enregistrements. Or très vite également je me suis heurtée à la difficulté de documenter moi-même le théâtre tout en étant participante d'entre les participant·es. Non seulement j'étais occupée par l'activité de théâtre, mais en plus la pertinence de cette pratique dépendait de mon investissement total dans la participation. M'ôter du groupe pour prendre des photographies prenait le risque de casser le processus de création et d'horizontalité. Or au théâtre les places qui permettent de voir, de commenter et de montrer s'échangent constamment, abolissant la dualité voyeuriste/exhibitionniste qui peut résider dans l'enquête. Pour cette raison j'ai très peu de traces matérielles des premiers jours des ateliers : l'introduction des matériaux de captation n'est venue qu'une fois que le processus de confiance avait été installé, avec le consentement du groupe. À ce moment, c'est donc la trace de mon écriture qui domine, aidée par quelques enregistrements sonores épars.

Outre cette difficulté relative à la place que je tiens au sein du dispositif théâtral, il faut ajouter mon manque de formation dans la production de matériaux visuels. En effet mes compétences dans la photographie ou la vidéo par exemple s'arrêtent à des fonctions basiques qui ne me permettent pas d'envisager un montage vidéo. Il en va de même pour le dessin ou le montage sonore⁵³. En plus de cela, mon matériel de captation était insuffisant pour couvrir une représentation de théâtre. Par exemple, pour mon premier terrain avec Pariksha en avril 2017 je me souviens que ma carte mémoire n'avait pas pu enregistrer l'entièreté de la performance des adolescent·es, et j'ai donc une vidéo tronquée de 21 minutes et 30 secondes à la place des 25 minutes de représentation. Pour pallier ces insuffisances et inventer d'autres moyens de produire des traces sur le dispositif théâtral, j'ai cherché à collaborer avec des personnes formées dans l'un ou l'autre des arts visuels. Cela m'a permis à la fois de multiplier la nature de mes traces mais aussi de croiser différents points de vue sur l'objet théâtre. En effet, recevoir les photographies d'E. Berthe, les vidéos de M. Kgozien ou les dessins de M. Baudot (artistes et journalistes qui m'ont accompagnée sur le terrain) me permettent d'avoir des matériaux qui sont extérieurs à moi et qui permettent d'autres points de vue que ceux qui dépendent de ma production⁵⁴. Inviter successivement ces personnes sur mon terrain

⁵³ Les lacunes dans ce domaine sont assez communes chez les géographes si l'on en croit les expériences livrées par chacun·e dans les séminaires de recherche, mais la tendance commence à s'inverser dans la mesure où les formations universitaires dispensant des formations en arts visuels deviennent plus nombreuses.

⁵⁴ En termes d'éthique, j'ai le consentement de toutes ces personnes pour utiliser les dessins, photographie ou vidéo dans mon travail de thèse. Basée sur une forme de don et contre-don, la relation avec ces différent·es intervenant·es était la suivante : je leur permettais de suivre une expérience à Sirubari, ils et elles me permettaient d'avoir des regards, des matériaux et des traces avec leurs différents arts. Elles et eux avaient des intérêts ou bien personnels ou bien

m'a donné l'occasion à plusieurs reprises de me concentrer uniquement sur le déroulé des ateliers sans me préoccuper de les renseigner dans le même temps par des images (*Tableau 8*). De surcroît, ces intervenant·es m'ont livré·es des matériaux qui sont l'occasion d'éditer un nouveau regard sur ma pratique, captée par l'œil d'un·e autre. En croisant mes vécus, mes matériaux et les leurs, j'ai pu construire un corpus qui crée des aller-retours entre ma subjectivité (créée par ma participation aux ateliers) et la subjectivité d'un·e autre qui regarde une scène se dérouler de manière extérieure. Bien que ce choix doive être soumis à critique, je me suis aperçue que la présence d'une photographe, d'une dessinatrice ou d'un vidéaste professionnel avait donné une valeur noble à l'activité théâtrale. C'était comme si elle devenait « digne d'intérêt » avant même que l'on puisse la tester, intérêt que nous ne parvenions pas à créer par nos seules présences avec Pariksha. La visibilité d'une pratique et sa diffusion en dehors du village a donc été un enjeu que j'aurai l'occasion de traiter dans mes derniers chapitres.

Mon corpus de données se base donc sur un ensemble de matériaux co-produits qui sont à la fois : produit par les participant·es pendant les ateliers de théâtre ; par moi-même ; et par des artistes extérieurs à cette recherche. Et ce sont ces différents arts visuels dans leur diversité qui constituent la possibilité de donner à voir la méthodologie théâtre en recomposant plusieurs aspects de ses dynamiques. À ce titre la construction de ce corpus est à comprendre comme une mosaïque. La mosaïque au sens usuel est l'œuvre qui consiste à assembler plusieurs carrés disparates. Dans la mosaïque (comme dans mes données) chaque carré à son unité propre, sa couleur ou sa place, mais c'est bien l'assemblage des fragments qui constituent l'entièreté de la figure. La mosaïque est un art du collage dont le procédé a été retenu à la fois dans le domaine de la topographie (la photographie aérienne juxtapose des images de façon à raccorder les détails de manière la plus fiable) et dans celui de la reliure de livre. Quelque soient les domaines où le terme de mosaïque s'est inséré, il désigne un art de faire qui repose sur l'assemblage d'un corpus de matières dispersées pour former un tout précis et rigoureux. La mosaïque est un terme qui convient bien à la définition de ma méthode de documentation du théâtre dans la mesure où elle demande tantôt aux lecteurs et lectrices d'être attentives à certaines traces (des carrés de la mosaïque) et tantôt à l'ensemble qu'elle crée pour reconstituer une atmosphère. Outre l'écriture et le récit, voici les matériaux mobilisés dans la mosaïque (*Tableau 9*). Chacun de ces matériaux a son mode de fabrication et de captation spécifique. Alors que la photographie sollicite un cadrage, elle produit sous une forme numérique ou papier une reproduction fixe de l'image. La vidéo qui repose uniquement sur un support numérique, crée elle aussi un cadrage mais son principal atout repose sur la mise en mouvement des images. Alors que la photographie documente essentiellement un objet ou une situation en l'ayant fixé, la vidéo renseigne une pratique (Collignon 2016). Mais photographie et vidéo sont complémentaires, de la même manière que le théâtre image avec des statues fixes procure autre chose qu'un jeu en mouvement. Quand bien même la vidéo appauvrit certains aspects du théâtre par son cadrage, elle contraint les spectateurs à suivre une action et à prêter attention à tout ce qui façonne la scène : l'enchaînement des gestes, la place des corps, le ton de la voix, et même le temps des silences. En sus, la vidéo permet aussi d'interviewer des personnes et constitue une sorte d'alternative à l'entretien comme les vidéos d'interview de Pariksha dont je me suis servi sur ce chapitre

professionnels dans cette démarche (puisque ces matériaux ont parfois fait l'objet d'exposition photographique ou d'enrichissement de leurs Curriculum Vitae de leur côté).

Nature du matériau	Qui l'a produit	Quand	Format brut ou avec montage
Photographie	Elodie Berthe (photographe)	Du 31 octobre au 4 novembre 2017	Brut
	Marine Baudot (dessinatrice)	Du 25 octobre au 29 octobre 2017	Brut
	Lise Landrin (chercheuse)	En continu sur tous les terrains (2017-2019)	Brut
Vidéo	Maxime Kgozien (vidéaste) et Elodie Berthe	Du 31 octobre au 4 novembre 2017	Rush bruts + une partie montée en format de huit minutes
	Lise Landrin	En continu	Brut (plan séquence)
Dessin (croquis)	Marine Baudot	Du 25 octobre au 29 octobre 2017	Brut
Bande-dessinée (dessin assisté par ordinateur)	Marine Baudot et Lise Landrin	Octobre-décembre 2017	Montage
Enregistrement audio	Lise Landrin	En continu	Brut

Tableau 8 : Répartition des matériaux de la mosaïque des données. Source : L. Landrin. Mars 2020.

Dans mes données, deux natures de vidéo sont utilisées : des formats bruts que l'on peut appeler des rushes tournés en plan séquence ; et un format monté par Rock'n wood qui implique donc une narration de leur point de vue sur le terrain que j'ai mené à Sirubari (Annexe 5). Enfin, parmi cette mosaïque figurent aussi des croquis réalisés au feutre noir par Marine Baudot qui a accepté mon invitation pour venir quelques jours à Sirubari. Ses dessins permettent une autre vue sur le réel. En même temps qu'ils se veulent réalistes, les croquis de l'artiste sélectionnent des parties du paysage et opèrent une coupe dans le foisonnement des éléments présents. Le dessin accentue, dissimule, met en scène un décor quotidien, et même si nous n'avons pas fait beaucoup d'ateliers de théâtre au moment où Marine était là (mise en place du terrain 2), sa production de planches m'offre un regard extérieur sur Sirubari que je peux venir confronter à mon analyse de chercheuse. Enfin, la décision de construire une brève bande dessinée à caractère autobiographique avec Marine a fourni d'autres dessins effectués *a posteriori* à partir des photos prises à Sirubari avec un sketch imaginé ensemble sur place. Dans cette mosaïque, il y a donc une production de traces de l'activité théâtre dont les auteurs et autrices diffèrent, ce qui implique d'éclaircir le statut qu'ont ces arts visuels dans ma thèse.

5.3 La production d'images : pouvoirs analytiques et esthétiques

Quel que soit la nature des productions visuelles ou sonores dans cette thèse, toutes ont une vocation illustrative et réflexive. C'est-à-dire que les caméras, appareils photos, dictaphones ou crayons ont permis d'enregistrer des morceaux d'expérience que je vais pouvoir analyser ensuite. Bien que les auteurs et autrices de ces images varient, ces « images » pour parler en termes génériques ne sont toujours que des médiations destinées à illustrer la méthode théâtrale. Le film de même que la photographie ou le dessin ne constituent pas le cœur de ma méthode ou mon résultat comme c'est le cas chez d'autres géographes (le film-objet chez Lehec par exemple). Ces arts visuels que j'invite dans mon manuscrit viennent compléter mon analyse et mon discours mais ne complètent qu'*a posteriori* un dispositif de recherche. Dit autrement la photographie ne fait pas partie au sens strict du dispositif du théâtre déclencheur même si son influence au sein du théâtre doit être considérée. J'entends par là faire la différence entre des productions visuelles qui seraient imaginées comme étant à l'origine de la méthode de terrain en elles-mêmes, et des productions visuelles qui sont là pour illustrer un discours. Dans la mesure où les productions visuelles ne constituent pas mon objet de recherche, je me situe dans le deuxième cas. Les arts visuels dans cette thèse viennent illustrer et donner à voir le théâtre ; ils sont l'occasion d'appuyer mon analyse à partir des traces qu'ils produisent. Toutefois dans cette volonté illustrative, toutes les images n'ont pas le même statut, et j'aimerais reprendre la distinction que fait la géographe féministe Gillian Rose dans son ouvrage *Visual Methodologies* pour la reprendre à mon compte. Selon Rose il existe deux statuts de l'image à savoir :

- les images au statut utilitaire et analytique. Ici les images sont subordonnées à l'interprétation des chercheur·es ;
- les images excédant l'interprétation. Ici elles dépassent le sens que veut leur donner un·e chercheur·e.

Dans la première acception, Rose classe toutes les images qui permettent à un·e chercheur d'avoir une preuve pour appuyer son propos. Comme je le disais précédemment, c'est dans cette optique que j'ai créé et multiplié des données visuelles dans ma thèse. Le but est de donner à voir l'activité de théâtre et me servir des visuels comme support pour une analyse critique. Dans la seconde catégorie, Rose défend un autre statut des images. Car dit-elle, les images peuvent aussi dépasser l'interprétation des chercheur·es. Les images contiennent en elles-mêmes plus de sens que ne peut procurer le discours sur ces images. Ainsi dans le second statut de sa typologie Rose confère aux images une existence presque autonome ou du moins qui n'est pas subordonnée à l'analyse d'un·e chercheur·e. Généralement les productions visuelles dans un travail académique restent dans la première catégorie de cette typologie. Toutefois la distinction que fait Rose dans son manuel d'analyse visuel m'est utile dans la mesure où c'est dans une alternance des deux statuts que je me situe. Prenons un exemple afin d'analyser plus avant l'utilité de cette distinction.

a) Exemple d'une image au statut utilitaire et analytique (catégorie 1 de la typologie de Rose)



Figure 14 : Renseigner les ateliers théâtraux, un contexte parfois peu propice à l'image. Source : L. Landrin, avril 2018.

Cette photographie a été prise par mes soins en mars 2018 lors d'un atelier avec un groupe de femmes damaï et kami (Figure 14). Elle est intéressante à analyser parce qu'elle montre une partie de l'atmosphère des ateliers en huis clos lorsque le groupe répétait sa pièce, deux jours avant sa représentation finale. Mais elle est surtout intéressante pour son contexte. En effet, nous n'avions pu trouver d'autres lieux qu'une salle d'école dont la porte donnait sur une grande cour et les fenêtres sur un chemin passant du village. Les femmes avaient décidé de fermer toutes les fenêtres et les portes pour ne pas être dérangées par les regards extérieurs. Et comme certaines personnes (enfants, adolescent·es et adultes) essayaient de s'asseoir près des ouvertures pour assister à la scène, elles ont préféré se plonger dans le noir plutôt que de laisser des ouvertures. Au bout d'un moment, la lumière du jour devenant trop faible nous avons décidé de laisser la porte ouverte pour se voir les unes et les autres, mais en l'absence d'électricité dans la pièce, ce jeu entre ouverture et fermeture de l'habitable a rythmé l'atelier. Sur cette photo on peut également voir à dans quelles conditions rudimentaires le groupe a travaillé : une affiche dégingole sur le bord du tableau et la scène est matérialisée par une bâche au sol tandis que les bancs d'école ont été poussés au fond. À regarder attentivement on découvre aussi que les chaussures sont ôtées avant de venir sur la bâche. Cette action collective pose la base d'une pratique théâtrale et dessine la modalité d'une entrée en scène : quand on entre en scène on ôte ces chaussures. D'ailleurs Pariksha a gardé ses chaussures : elle n'est pas sur scène à ce moment-là mais en dehors, en qualité de metteuse en scène. Cette image

n'a rien d'esthétique. De fait, les conditions pour prendre des photos étaient très compliquées : aucun recul possible dans cette petite pièce et très peu de lumière du fait des fermetures de portes et de fenêtres. Cette photographie a donc un statut d'illustration à des fins analytiques et elle prend sens à partir du moment où je la contextualise et la nourris de mon expérience de terrain. Elle est un support à mon discours et sert une analyse similaire à celle que je livrais en ce début de chapitre à l'aide d'un récit.

b) Exemple d'une image excédant l'interprétation de chercheuse (catégorie 2 de la typologie de Rose)



Figure 15 : Un portrait évocateur, les songes d'une jeune épouse. Source : E.Berthe. Octobre 2017

Cette photographie-ci (*Figure 15*) a été prise par E. Berthe lors de son séjour à Sirubari en octobre 2017. Je pourrais l'analyser sous plusieurs angles pour illustrer la nature du théâtre-image et commenter la manière dont une femme gurung interprète ses rêves déçues d'adolescente. Mais ce qui m'intéresse davantage dans ce cas présent, c'est que l'image comporte en elle-même un sens que mes commentaires ne pourront pas atteindre. Cette photographie dégage une émotion, elle est expressive et en cela elle n'est pas seulement subordonnée à mon interprétation. L'image à cet endroit précis est plus que représentationnelle, elle est relationnelle. Elle place celui ou celle qui la voit dans un univers. Sa part d'intrigue en fait sa valeur. À cet égard la photo illustre différemment les ateliers de théâtre que dans le premier exemple. Les images ont leur agentivité propre. Elles incarnent un morceau de réel, prennent une texture, transmettent des informations et des sensations que le discours ne peut atteindre. Et si tout n'est pas explicité par l'image, il revient à celui ou à celle qui la regarde de construire le reste, de la même manière qu'au théâtre quand on est spect-acteur d'une statue. Bien entendu avec cette typologie il ne s'agit pas de cloisonner les images

en deux catégories et de créer des statuts aux frontières fermes, car dans les deux exemples que j'ai donné ci-dessus les photographies peuvent être à la fois support à mon analyse et diffuser un sens de manière autonome. La distinction de Rose n'est donc pas l'occasion de segmenter des usages mais plutôt de montrer que les traces que j'utilise pour illustrer le théâtre déclencheur sont à la fois ancrées dans un registre d'interprétation visuelle analytique et dans un registre esthétique. Etant donné que le théâtre repose sur des expressions du corps, des émotions et des relations, il serait dommage de se priver de la fonction purement esthétique des images, qui illustrent parfois plus précisément une méthode de recherche qu'un long discours. Par ailleurs, si ma thèse fait usage de ces matériaux esthétiques (fournis en grande partie par E. Berthe, M. Kgozien et M. Baudot), leur qualité permet aussi d'envisager une diffusion de la recherche à des fins plus larges qu'un travail académique. En effet, si les traces personnelles que j'ai créées et organisées pour mon terrain sont précieuses à l'analyse méthodologique que je vais mener sur les prochains chapitres, elles sont en revanche beaucoup moins adaptées à une présentation hors de l'université. Avoir travaillé quelques semaines en collaboration avec les artistes et journalistes précédemment cités m'a permis d'envisager un autre usage des traces et des matériaux visuels produits à partir de l'expérience théâtrale à Sirubari. Des vidéos publiées sur internet, un ouvrage édité et diffusé au village, des photographies qui ont fait l'objet d'une exposition photographique ou une bande-dessinée qui peut être partagée au grand public : toutes ces réalisations que j'aurai l'occasion de développer en chapitre 7 permettent d'envisager les traces du théâtre comme une propriété partagée et non exclusive à l'analyse académique.

Enfin il convient d'attester que la production, la diffusion et la réception des matériaux visuels dans le cadre d'un terrain d'étude réclament une analyse critique. Donner à voir rejoint la problématique des épistémologies féministes et leur préoccupation de combattre ce qui est d'ordinaire invisible et qui prive des populations vulnérables. Mais produire des images sur le terrain recoupe des rapports de pouvoir, soulève des questions de consentement et d'auctorialité. J'étudierai donc au fil des chapitres suivants ces traces d'un point de vue critique en rappelant qui les a produites, ce que cette production a permis ou empêché dans la méthode du théâtre déclencheur, qui peut les voir et comment ces traces ont façonné ma manière de faire du terrain. Dès à présent, il est important de dire que la production de ces traces a accompagné les ateliers de théâtre au point de devenir pour moi des curseurs de visibilité. Je m'explique : avant chaque atelier je demandais au groupe si je pouvais capturer des images ou du son. Certaines fois, je ne demandais même pas étant donné que je sentais que l'intrusion d'un appareil photographique serait néfaste au déroulé de la séance. Quand les groupes s'accordaient à ce qu'il y ait un appareil dans la pièce, je laissais généralement tourner ma caméra sur un pied dans un coin de sorte à ce que chacun·e (moi y compris) l'oublie facilement. D'autres fois je laissais l'appareil au sol et lorsqu'un exercice me semblait intéressant à capturer j'allais le chercher pour prendre un cliché avant de le reposer et revenir au sein du groupe. De la sorte, je ne sortais jamais longtemps de l'exercice de théâtre en cours. La plupart du temps, les groupes de femmes ou d'adolescent·es n'avaient aucun souci avec la caméra, parfois même ce sont elles et eux qui demandaient à ce que l'on prenne des photos ou à ce que je pose une caméra afin de voir ensuite à quoi ressemblait leur performance. Notamment les femmes damaï ont choisi de faire leur représentation finale devant la caméra et non devant un public, montrant bien en cela que la caméra était à la fois un regard extérieur mais assez sécurisant pour qu'il fasse partie du cercle de confiance que nous avons institué dans la *communitas*. Le risque d'être vu par des gens du village chez les femmes de basse caste était constant, et à deux reprises lors des ateliers elles m'ont

demandé d'éteindre la caméra qui était posée sur un pied en me disant : là il va se dire des choses qui ne doivent pas sortir d'ici. À ce moment-là mon appareil était déjà éteint, je l'avais laissé sur son pied en cas d'usage, mais pour bien montrer que j'avais compris l'importance du moment, je suis allée ranger mon appareil pour expliciter qu'il n'y avait pas de danger possible. Ainsi, la caméra (pour ses fonctions vidéo ou photographique) ainsi que l'enregistrement audio ont été des curseurs tout au long des ateliers permettant aux groupes de décider du caractère perturbateur ou non de la capture et m'invitant à évaluer les enjeux d'exposition du groupe. Au final, les images que j'ai pu rapporter entre chaque terrain ont participé à créer du lien, à nourrir une mémoire collective tout en jouant en faveur d'une nouvelle familiarisation pour recommencer à monter des ateliers. Créer des traces audio-visuelles et noter ce qui résiste à cette trace est donc un processus de construction et de diffusion des savoirs qui prolonge l'enjeu de participation avec lequel j'ouvrais ce chapitre. Dans ce troisième chapitre, j'ai en effet commencé par préciser ce que j'entendais par la mise en place d'une méthode participative en partant de l'expérience d'un atelier avec les femmes du *Daughters in law group*. C'est en faisant la différence entre faire partie et prendre part sous l'impulsion des concepts de Joëlle Zask que j'ai pu exposer les « attentes » que formaient notre méthodologie avec Pariksha et définir la pratique du théâtre déclencheur comme un prendre part. Par la suite, j'ai présenté le théâtre déclencheur comme un art émancipateur avant de montrer en quels termes il était devenu un dispositif de recherche de terrain. Ce dispositif peut être lu au travers d'un protocole en six grandes étapes que j'ai détaillé une à une pour préciser les outils et les objectifs propres à chaque temps de cette méthode. Enfin, puisqu'un tel dispositif de terrain a besoin de se donner à voir, j'ai explicité les principaux enjeux d'une fabrique des traces à partir d'une activité dont le propre est le mouvement, l'émotion et l'immédiateté des corps dans l'espace.

Conclusion

Ce chapitre qui détaille les fondements et la mise en place du théâtre déclencheur avec Pariksha à Sirubari clôt le premier temps de la thèse « Déclencher une recherche » centré sur la justification théorique et méthodologique de fabrique des savoirs. Le premier chapitre ancrerait cette recherche dans une production de savoirs critiques et situés en s'inspirant des épistémologies féministes ; le second se prononçait sur le besoin de lier différents régimes de connaissance et de nourrir une pensée sensible à laquelle participe la géographie des émotions. S'intéresser au théâtre en tant que géographe s'inscrit dans ce renouvellement épistémologique, mais il pose la question des méthodes concrètes avec lesquelles mettre en place et analyser le jeu de scène dans le cadre d'une recherche en milieu rural népalais. Le chapitre 3 s'attachait donc à étayer les termes de la participation à une pratique théâtrale. Au travers de cette première partie j'ai questionné la résonance d'un *faire* géographique en insistant sur le caractère déclencheur de toute recherche de terrain qui nécessite d'élaborer une positionnalité dans la production de connaissance. Ces considérations laissent place à une deuxième grande partie qui étudie quant à elle la mise en place de la méthode théâtrale à Sirubari, en insistant sur les logiques spatiales et les rôles sociaux qu'elle révèle.

Partie 2- Du lieu théâtral à l'espace de la performance : analyser les espaces du théâtre à Sirubari

Voici les personnages d'une aventure sans entracte



Pariksa est une Népalaise indomptable.

Depuis l'enfance elle questionne les rites qui s'imposent à elles et refuse les silences sourds de l'autorité. Elle trouve dans le théâtre de quoi nourrir son infatigable besoin de comprendre.

Subina, également Népalaise de haute caste aime par-dessus tout la scène : cet espace où tout devient possible.

Changer de masque à sa guise, c'est aussi la liberté que lui procure la vie urbaine.



Géographe française, Lise a un tropisme pour les luttes qui n'ont pas de frontières. Les concepts de pauvreté qui segmentent le monde en tiers ou en quarts l'interrogent. Depuis cinq ans, elle s'intéresse plus particulièrement aux rôles étriés du genre (au Népal comme ailleurs). Par l'expérimentation de méthodes alternatives, sa recherche tend à renouveler les approches des sciences sociales.

En voyage au Népal, Marine a un autre outil pour lire le spectacle du monde : son dessin.

Rencontrés trois jours avant le départ, Marine et son crayon forment la rencontre inespérée du séjour. Elle nous donne à toutes, une occasion de rendre cette recherche partageable.



ACTE 1: L'arrivée au village

Jeudi 26 Octobre 2017, Jour 1

Notre pari, c'est d'aller 15 jours dans un village du Népal repéré quelques mois plus tôt, pour initier quelques femmes et adolescents au Théâtre de l'Opprimé.



Depuis Pokhara, l'équipe planifie les ateliers de théâtre.

Il faudra créer des groupes d'adolescents mais aussi d'adultes et partir de leurs histoires.



Sirubari est à 2000 mètres d'altitude et 60 kilomètres de Pokhara...

...soit 6h30 de sensations fortes en bus local.



Premier village du Népal à proposer du « Homestay » (forme de tourisme avec logement chez l'habitant), Sirubari est scindé en deux parties socialement distinctes. Seule la partie Gurung est aménagée pour la visite, laissant les plus pauvres en coulisse.

Ici : Les Gurung : ethnité mongoloïdes aisée et engagée dans les armées étrangères.



La route qui fait frontière implicitement

Là : Les intouchables : basses castes indo-népalaises avec des emplois précaires et des familles nombreuses.

Aucune personne venue de l'étranger n'était passée de ce côté défavorisé du village.



Les femmes, touchées d'être ainsi reconnues par notre écoute nous parlent de leur travail acharné dans les champs comme dans les maisons.



Les hommes eux,
attendent des visas pour
un travail rémunéré
au loin.



Avec tous ses chemins de vie marqués sur la peau, une grand-mère (mariée à 7ans) nous confesse le regret de ne pas avoir envoyé ses filles à l'école.

On disait, à l'époque, que ça pouvait
tuer les hommes.



A 87 ans, écosse ses petits
pois en fumant des
cigarettes

ACTE 2: La saison des embûches

Vendredi 27 Octobre, Jour 2

L'école, il y en a une à Sirubari depuis 15 ans. Les castes y sont mélangées et les enfants font jusqu'à deux heures de marche pour y arriver.

Mais lorsque l'on évoque aux autorités notre intention théâtrale, on récolte de la méfiance



L'arrivée d'un autre type d'éducation
fait peur.

On comprend que si nous voulons un groupe, il faudra créer l'union nous-mêmes : un vrai défi.

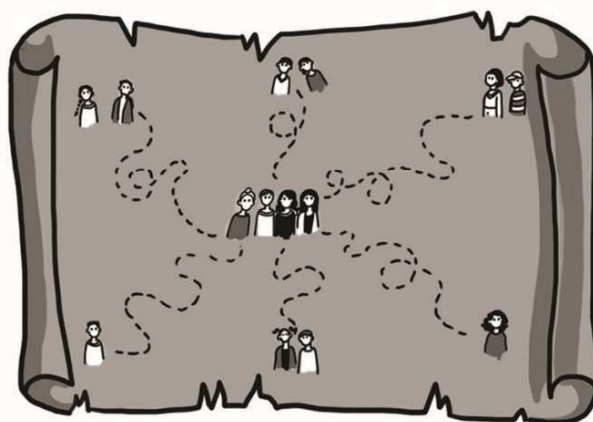


Unsa!

Ohé!

Namasté!

C'est parti?



Durant trois jours et trois nuits, nous faisons la navette entre les deux parties du village pour rencontrer, écouter, apprivoiser les rythmes du lieu.

Mais Octobre est un mois d'intense saison agricole. Tout le monde est occupé et la pluie qui a commencé la veille double la panique de perdre la seule récolte de codow de l'année.

Du matin à la tombée de la nuit, les faucilles ne laissent aucun répit aux femmes.



Lentement, on aide dans les champs, on noue des amitiés, on interpelle,
on nous rappelle.



Certaines paroles sont projetées à la vitesse de la lumière..



... Et d'autres semblent arrêter le temps.

Nous consacrons des heures à l'écoute des femmes âgées de basse caste qui n'ont que les larmes (et parfois l'alcool) pour raconter l'exigence de leurs vies passées à baisser les yeux. Les adolescentes nous révèlent la peur du viol et les garçons l'obligation de ramener de l'argent pour une vie qui coûte de plus en plus.



« La terre n'a plus qu'à me ravalier maintenant »

Chacun des témoignages recueillis feraient à eux seuls
des pièces de théâtre. Leur expression et leur
résolution par la scène nous semble une évidence,
presqu'une urgence.

Mais comment constituer un groupe auprès de celles
et ceux qui n'ont jamais entendu parler de théâtre ?
Comment susciter l'idée d'un intérêt au milieu
de toutes ces obligations de la vie ?

ACTE 3 : un, deux, trois : Soleil!

Samedi 28 octobre, jour 3



Les enfants ont
escaladé les murs
de l'école avant qu'on
ouvre le portail.

Les adolescent.e.s, plus spontané.e.s dans la curiosité et moins chargé.e.s de travail, acceptent de venir essayer le théâtre. On débute un atelier avec un groupe de jeunes issus de castes mélangées, et leur enthousiasme est grisant.

Peut-être trop d'ailleurs : pour un adolescent invité,
c'est quatre petits frères ou sœurs à occuper.

Tout d'abord il faut d'abord créer la confiance au sein du groupe,
et cela passe par des jeux pour prendre conscience de son corps.

Exercice 1) Se présenter au groupe en associant une qualité à son prénom



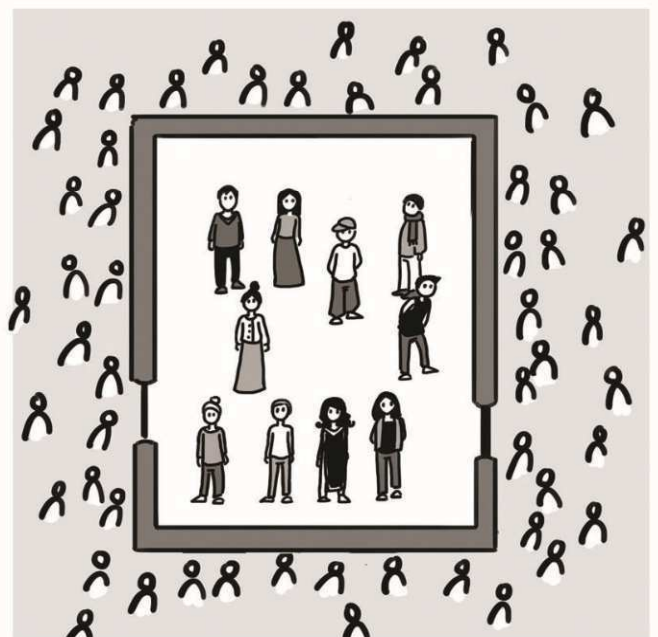
Exercice 2) Le jeu du miroir : éprouver les gestes du quotidien de quelqu'un d'autre

Exercice 3) Se raconter une histoire avec les yeux, en muet

Les adolescents en redemandent.

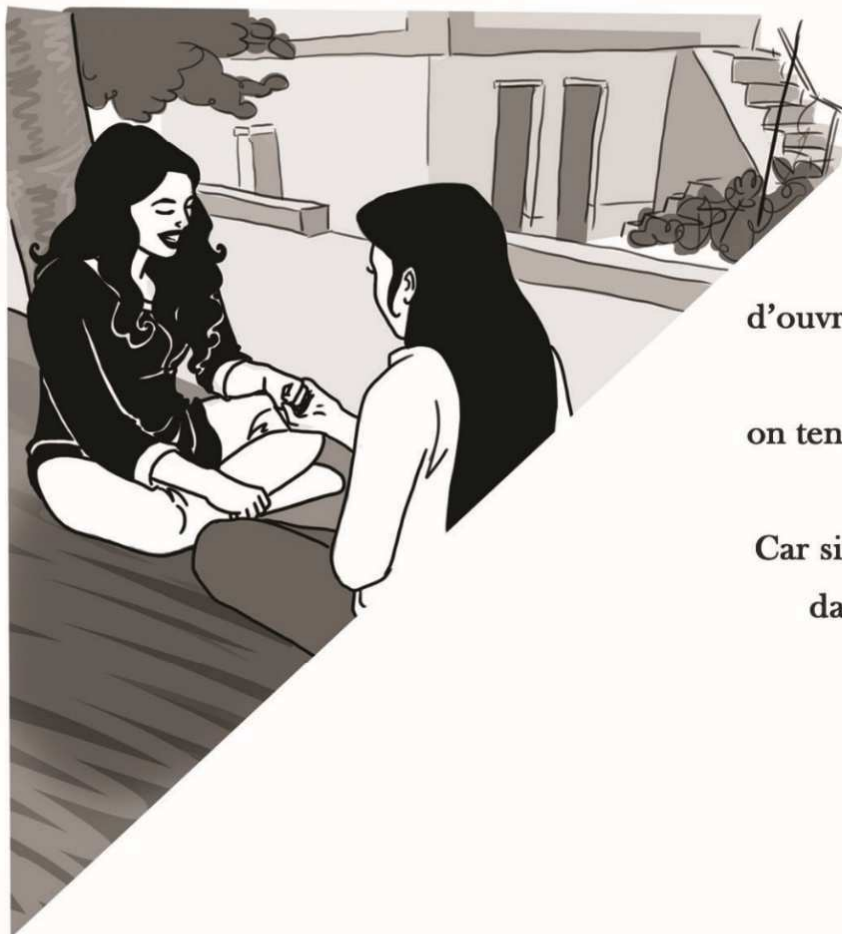
Mais aucun lieu dans le village ne permet d'être isolé. A toutes les fenêtres, des regards intéressés ou moqueurs perturbent la concentration.

Dans ce contexte, difficile d'inviter les femmes à constituer un groupe. C'est pourtant leur adhésion libre et volontaire qui nous intéresse.



ACTE 4 : Un théâtre pour les femmes?

Dimanche 29 octobre, Jour 4

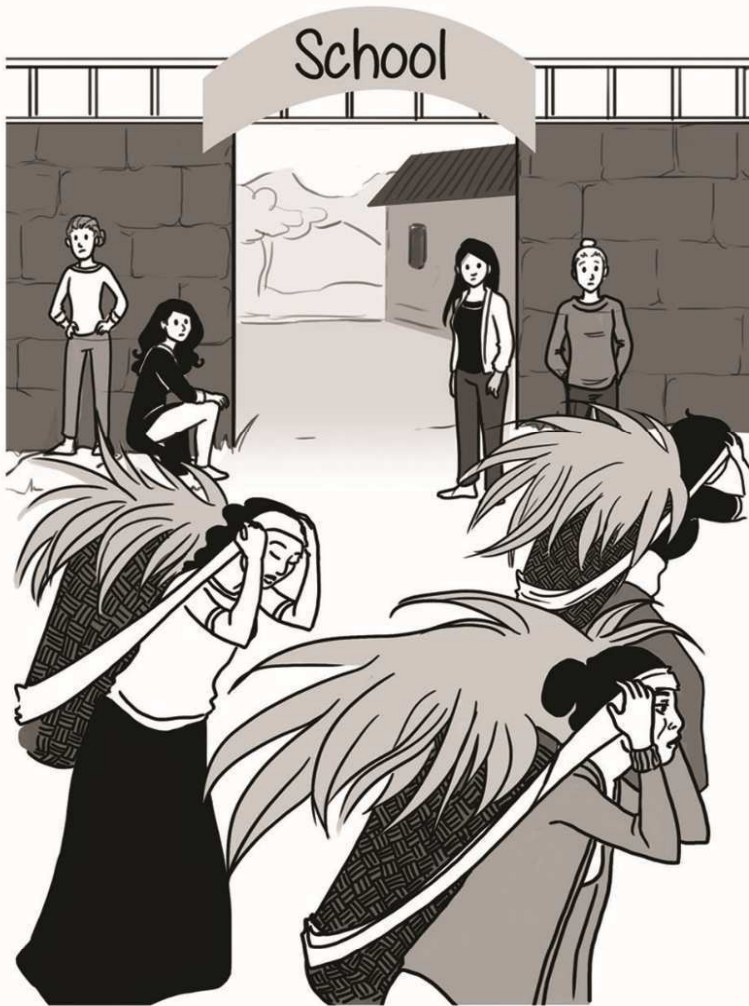


Pour ne pas abandonner l'idée d'ouvrir le théâtre de l'opprimé aux femmes à qui l'outil s'adresse directement, on tente de comprendre ce qui les empêche de venir participer au théâtre. Car si elles ne parviennent pas à se projeter dans notre proposition, ce n'est pas que par manque de temps.

C'est surtout qu'elles ont intériorisé de longue date leur infériorité et leur devoir de retenue.

Pour briser cet obstacle, Pariksha et Subina proposent de jouer elles même sur la forme de scénettes des situations conflictuelles pour inviter les femmes à apprivoiser les outils théâtraux



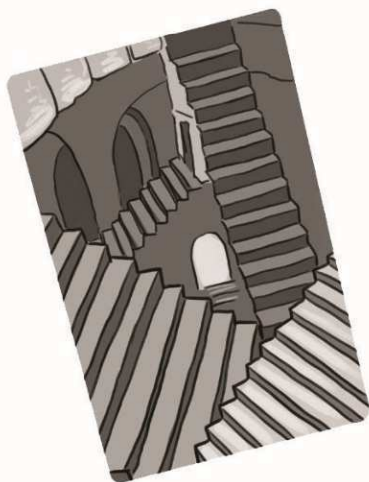


Quelques femmes se disent intéressées pour assister au spectacle que les deux comédiennes proposent; mais à l'heure convenue, la salle est vide. Dehors, toutes rentrent en courbant l'échine avec une excuse. Il fait presque nuit.



On mesure à quel point notre proposition artistique est loin dans l'agenda du monde rural.

Le soir, dans le repli de notre chambre partagée, on réfléchit aux leçons à tirer de ce début décourageant. Nous jouons au DIXIT, un jeu de cartes au langage poétique pour mettre quelques images sur notre vision de Sirubari.



Un monde
d'escaliers que
nous empruntons
mille et une fois
pour faire du lien ;
avec une
antichambre
d'espoir d'où
s'échappe
une lumière.



La sagesse de notre
démarche, la
métaphore de
l'expérience et le
désir d'ouvrir une
cage intérieure



L'espoir au milieu de
l'urbanisation,
image d'une graine
qui grandit malgré
un environnement
hostile.



En référence aux
lourdes charges
des femmes,
l'ombre est le rêve
d'une vie
meilleure dont on
nous fait le
témoignage.



ACTE 5 : De l'antichambre au grand jour.

Lundi 30 octobre, Jour 5



Nous retrouvons les adolescents dans un lieu en haut du village pour échapper à l'amoncellement de la foule.



Surprenants de créativité, les adolescent.e.s sont à la charnière de ce monde adulte normé, et de celui de l'enfance qui prend facilement différents masques au bénéfice de l'imaginaire.

Les garçons jouent le rôle des filles et inversement :
ici on peut dénoncer et
transformer avec humour cette vie dans laquelle
la société nous précipite



A la faveur d'un lieu privilégié, chacun dessine ce qu'il ou elle aimerait être
et met en poème son intimité dévoilée.



« Comme la couleur des fleurs, une
couleur m'a été donnée
Moi aussi comme cette fleur
j'ai sûrement une odeur
J'aimerais pouvoir sourire comme les
fleurs le font
Comme les papillons butinent, je
voudrais aussi me nourrir de nectar
J'ai beaucoup de rêves, mais d'obstacles
aussi, et ils ne forment qu'un
Je peux tomber mais jamais je ne cesse-
rai de me relever
Dans la vie quoi qu'il se passe je ne me
considérerai pas la dernière
Et je mettrai un pied devant l'autre.
Si l'on quitte la fleur, l'épine reste.
Et si je meurs, mes rêves feront leur
chemin. »

Poème de Sajina, 14 ans, basse caste.

Confirmées dans la bonne réception de l’outil par les adolescent.e.s et marquées par la floraison de leurs talents inestimables, nous décidons d’une autre approche avec les femmes.

Si elles ne peuvent venir à nous, nous pouvons aller vers elles, et adapter nos ateliers pour aller faire du théâtre dans les champs.



Figure 16 : Une ébauche de bande dessinée. Source : M. Baudot ; P. Lamichhane ; L. Landrin ; S. Poudel. Octobre 2017.

Introduction

Ce que montre cette ébauche réalisée en coproduction avec Marine Baudot⁵⁵, c'est l'incertitude, l'aléa et l'improvisation que constituent le théâtre déclencheur (*Figure 16*). En effet, il ne suffit pas d'avoir justifié la pertinence d'un cadre théorique ou d'un protocole de recherche expérimental pour qu'une méthode se révèle pertinente. La méthode théâtrale n'est pas un processus a priori qui s'appliquerait clef en main, c'est une méthode *in situ*, créée empiriquement et qui compose sa théorie à partir de toutes les résistances et les opportunités qu'elle engendre. Mettre en place une pratique de théâtre est tout sauf une démarche linéaire, c'est une posture qui accepte les ouvertures/fermetures successives, les incohérences, les rejets suivis d'adhésions, les présences d'un groupe et l'éternelle incertitude de sa venue à l'heure dite. La bande dessinée que j'ai partagée en prélude de ce deuxième temps de la thèse invite les lectrices et les lecteurs à entrer un tant soit peu dans la granularité de ce terrain. Ces quelques planches sont extraites d'une création que nous voulions destiner à la revue *Bout du Monde* mais elles restent à ce jour inachevées⁵⁶. Si je fais le choix de les intégrer à ce manuscrit c'est pour deux raisons. Tout d'abord, elles restituent avec spontanéité la subjectivité d'une situation éprouvée, les émotions et les réflexions façonnées en contexte par toute une équipe de travail à un moment précis où la mise en place du théâtre à Sirubari n'était pas certaine d'advenir. En effet, c'est en avançant à tâtons, par répétition et par expérimentations répétées que cette méthode de terrain a émergé comme un ensemble distinguable. Mais présenter ce matériel brut de la bande dessinée est aussi un choix politique de narration, qui restitue une multiplicité de points de vue sur une expérience de théâtre qui a été coconstruite. Inscire un travail de recherche dans une perspective de divergence solidaire, c'est non seulement trouver les méthodes d'approche du terrain qui facilitent des relations plus horizontales entre chercheur·es et enquêté·es ; mais c'est aussi partager les résultats de l'expérience avec un public autre que celui des expert·es universitaires. En offrant un récit à plusieurs voix (chercheuse/artistes/dessinatrice) cette bande dessinée fonctionne à la manière d'un carnet de terrain collectif. Ce faisant, ma démarche de recherche s'efforce de réduire les inégalités épistémiques que peut créer l'édition d'un savoir conceptuel. Et il me semble que le récit dessiné a du potentiel pour vulgariser une expérience de terrain pour la rendre intelligible sur d'autres modalités de connaissances que celle du logocentrisme des sciences humaines.

Derrière ce registre expérimental de la forme, cette bande dessinée raconte ainsi l'irréductible difficulté de créer des ateliers de théâtre dans un village où il n'y a pas de lieux spécifiques dédiés à cette pratique. Dès lors l'intérêt de la méthode théâtrale ne s'arrête pas à l'étude de ce qui est joué sur scène, mais elle se situe dans la compréhension de ce qui résiste à la mise en place de ce dispositif. L'analyse que je propose assume que la méthode théâtrale est un déroulé lent dont les données sont produites à toutes les étapes du processus : c'est-à-dire sur scène mais aussi en amont et en aval de l'expression scénique.

⁵⁵ Ce travail fait l'objet d'une œuvre en cours, elle est coconstruite à distance et pour cette raison l'orthographe de l'écriture d'inclusive n'est pas harmonisée et certains défauts restent visibles. De même le format nous a invité à faire quelques raccourcis dans le récit qu'il convient de nuancer à l'aune d'une pensée critique.

⁵⁶ À défaut d'avoir été publiée en l'état, cette étape de travail avec M. Baudot, Pariksha Lamichhane et Subina Poudel a pu être réemployée dans la publication de *Sirubari a Village on Stage* (Annexe 1 : 54-61) et participer à créer un objet collectif de création (voir chapitre 7).

En effet, dès lors qu'on assume cette proposition extravagante qui consiste à institutionnaliser temporairement une pratique théâtrale dans un milieu rural du Népal, c'est tout un régime de visibilité sur l'espace social qui advient. Ce sont ces données-là que s'attache à décrire le chapitre 4 en se focalisant explicitement sur la fabrique d'un « lieu théâtral » dont l'avènement résulte d'une négociation. Toutefois, réduire cette méthode à la création d'un lieu reviendrait à se priver de toute l'analyse du langage scénique développé au sein du processus de création. Si le lieu est un outil de la pensée géographique crucial et nullement interchangeable, « la scène » demande à son tour une analyse à part entière. Car la scène détient son langage signifiant par l'organisation de son espace, par l'agencement des corps et par la projection imaginaire ou réelle d'un décor : c'est un dispositif spatial. L'étude du langage scénique fournit par conséquent un ensemble de données qui font partie intégrante de cette méthode : son analyse sera l'objet du chapitre 5. Enfin, si ces deux chapitres se concentrent sur la temporalité des ateliers de théâtre, le chapitre 6 parlera quant à lui de l'espace de la performance, entendu comme ce moment qui met en coprésence des actrices et des acteurs avec un « public ». Passer du lieu théâtral intimiste à la représentation de théâtre publique est une opération d'ouverture soudaine qui permet de faire entrer en dialogue un monde réflexif (construit pendant des ateliers et à force de répétition) avec un monde vécu et ordinaire pour le provoquer. La performance est une configuration spatiale et temporelle dangereuse, car elle expose des actrices et des acteurs aux jugements d'un groupe, et ce regard peut potentiellement avoir des futures conséquences au sein des relations villageoises. C'est pourquoi le temps d'écriture des pièces est si crucial. Le chapitre 6 éclaircira donc les options d'écriture collective et les choix qui ont poussés les groupes de Sirubari à faire une représentation publique ou non. Il s'attachera aussi à questionner les traces qui survivent à cet événement temporaire, fugace et profondément insaisissable qu'est la performance scénique. Cette succession d'analyse en trois chapitres peut donc se lire comme suit (Figure 17) :

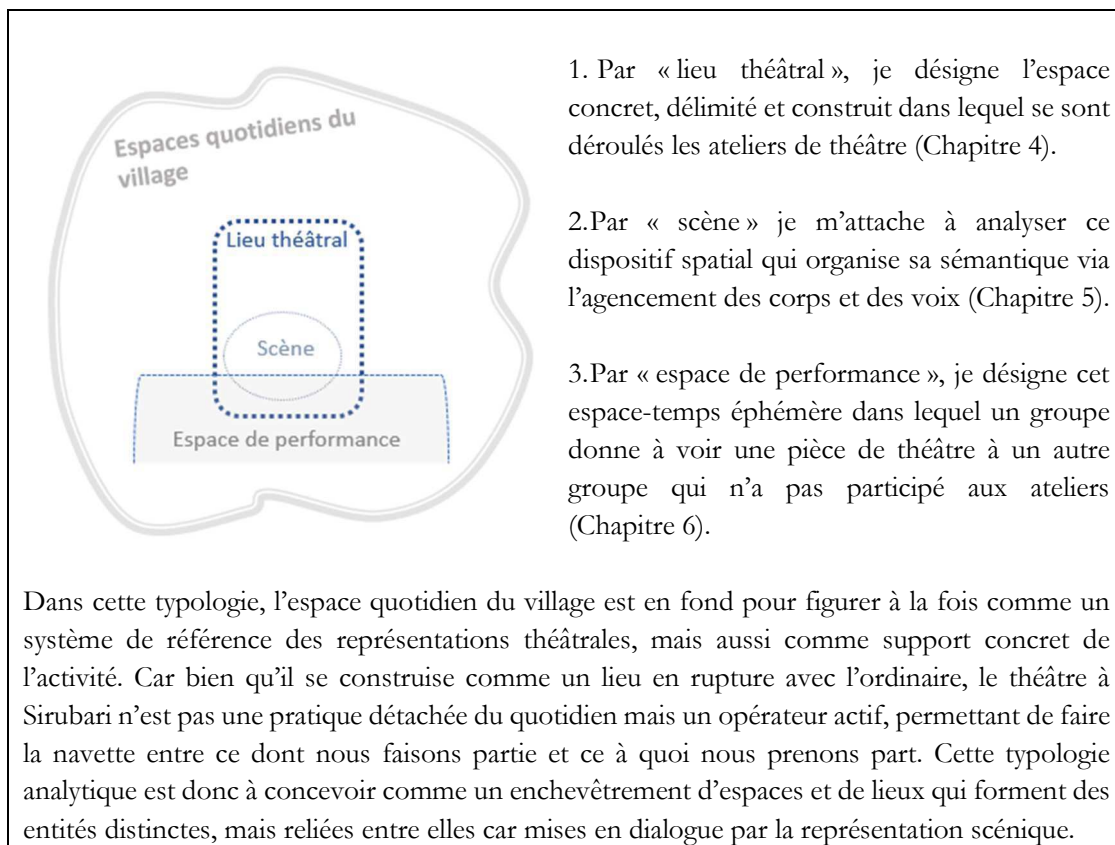


Figure 17 : Appréhender les espaces de la méthode théâtrale, une approche typologique. Source : L. Landrin. Juin 2020.

L'ensemble de cette partie 2 détaille donc les différentes étapes du protocole de la méthode théâtrale telle qu'elle a vu le jour à Sirubari. Le chapitre 4 au travers du « lieu théâtral » synthétise les résultats produits par l'étape 1 et 2 (se familiariser ; réunir un groupe), le chapitre 5 au travers du « dispositif scénique » s'intéresse aux étapes 3 et 4 (la sémantique des jeux et du théâtre image), tandis que le chapitre 6 avec « l'espace de la performance » focalise son attention sur les étapes 5 et 6 de ce protocole (la formation d'un synopsis et l'éventuelle représentation publique). Et au sein des chapitres à venir, je souhaite juxtaposer un discours distancié de chercheuse et des images brutes de terrain. En effet l'enjeu de ce récit de terrain est double : créer des résultats analysables, et laisser une certaine agentivité aux créations, aux paroles et aux gestes de celles et ceux qui ont fabriqué le théâtre. Marier ces deux registres (analytique et brut) est donc indispensable pour que cette méthode soit à la fois un objet de recherche et une création inaltérable, puisque celle-ci appartient d'abord aux femmes des adolescent·es de Sirubari. J'alternerai donc le discours analytique avec un ensemble d'images et de textes pour soutenir de manière expérimentale un travail de recherche-crédation.

Chapitre 4- Le théâtre : un lieu autre pour révéler l'organisation de l'espace

« The theatre, as the Oxford English Dictionary tells us, is both a place and an art form: “an edifice specially adapted to dramatic representations” and “dramatic performances as a branch of art” [...] Indeed, theatre is perhaps the only art form in which the name given to the place where the artistic event occurs, or where the art object is displayed, is the same as that form itself? (McAuley 1999 : 1)

La remarque que formule McAuley est transférable aux dictionnaires français, où le « théâtre » se définit selon deux acceptions : un édifice destiné aux spectacles et un art dont le but est de produire des représentations. Ce double sens est bien sûr une richesse heuristique dont je souhaite m'emparer, car le théâtre est un lieu depuis lequel on peut voir le monde, mais aussi un art qui donne des représentations agissantes sur l'organisation du monde social. Toutefois, si les géographes ne se sont pas beaucoup attaché·es au théâtre, c'est peut-être justement parce que cet objet naviguant entre lieux réels et espaces de fiction, entre métaphores spatiales et pratiques concrètes, est à la fois étrange et complexe. Comme le note McAuley dans son ouvrage *Space in Performance, Making Meaning in the Theater*, il existe dans les études théâtrales une prolifération de catégories pour désigner les fonctions de l'espace au théâtre. L'espace scénique, l'espace théâtral, l'espace de la représentation, l'espace dramaturgique, l'espace scénographique, l'espace du texte, le lieu scénique, le lieu théâtral, le microcosme scénique, l'espace hors-champ, l'espace de la représentation ou de la performance : tous ces termes font partie des études théâtrales. Mais chaque auteur·e les emploie dans un sens légèrement différent, si bien que ces termes perdent en pertinence à mesure qu'ils se multiplient, d'autant que le terme d'espace est parfois utilisé à des fins métaphoriques (Calbérac, 2018; McAuley, 1999). Dans le domaine théâtral, le terme d'espace est souvent protéiforme et interchangeable, au point qu'il serait parfois plus pertinent de parler de *système dramaturgique* que *d'espace dramaturgique* par exemple. Il faut dire que l'un des intérêts des études théâtrales jusqu'à très récemment était de comprendre comment un art de la scène pouvait fabriquer du sens au travers de la mise en scène d'un texte (McAuley, 2012a; Pavis, 2002; Ubersfeld, 1996). L'espace dans les études théâtrales est donc majoritairement analysé comme un outil avec lequel composent les dramaturges ou encore les comédien·nes pour créer un effet : il est une composante de la création et il a une « fonction » (McAuley, 1999 :34). À l'inverse dans la géographie humaine, l'espace n'est pas un matériel de création, c'est un concept qui permet d'étudier des dynamiques sociales. Si les études théâtrales ont beaucoup travaillé sur l'espace de manière théorique et pratique pour mettre en scène des œuvres, les outils des géographes en revanche ont été très peu mobilisés pour étudier le théâtre : en témoignent les nombreuses journées d'études qui invitent l'histoire, la philosophie, la sociologie, la science politique ou encore l'anthropologie autour de la table en occultant systématiquement la géographie, elle qui s'autodésigne pourtant comme la science de l'espace. Pourtant et ce n'est plus à prouver, la

géographie et le théâtre ont beaucoup à se dire, tant pour l'étude des espaces concrets du théâtre que pour ses espaces imaginaires ou ses dynamiques de représentations (Calbérac & Landrin, 2017). Qu'est-ce que le théâtre dit du monde et de son organisation spatiale ? Comment cet art organise-t-il son propre espace de représentation pour devenir signifiant ? Les nombreuses dimensions qui s'enchevêtrent entre espace et théâtre demandent à être lues au prisme des différents outils de la géographie, car il y a bien plus à analyser dans le théâtre que sa simple localisation (Calbérac *et al.*, 2019; Ubersfeld, 1996).

Toutefois, il n'est pas anodin que le théâtre soit d'abord associé à un lieu, et c'est à cette définition première à laquelle s'intéresse ce chapitre. Qu'est-ce que le théâtre dès lors qu'il est entendu comme un lieu ; et quelle place ce lieu prend-t-il par rapport aux autres espaces du quotidien ? Le théâtre est généralement une construction ou un édifice dont la forme se distingue des autres bâtiments d'une ville ou d'un village. Dans le cas de Sirubari, aucun « théâtre » n'était institué, et créer temporairement ce lieu a permis de rendre intelligible tout un système d'ordre social à l'échelle du village. Dans ce chapitre, j'étudierai donc les résultats de la création d'un lieu théâtral à Sirubari et les manières dont le système social y a réagi ; en considérant que ces réactions rendent saillantes des dynamiques d'occupation de l'espace. Après une analyse des obstacles et des leviers permettant l'avènement de trois lieux théâtraux au sein du village, j'explicitai quelles sont les données produites par la recherche de lieu disponible à la création. Je préciserai ensuite comment les frontières de ces lieux sont délimitées par une coprésence spécifique, avant d'affiner la définition de ce qu'est un *lieu théâtral*. en croisant les principes d'un lieu à soi (Woolf, 2020) et d'un lieu autre (Foucault, 2019).

1. Lecture des inerties au dispositif théâtral

1.1 Le théâtre sans lieu

La méthode du théâtre déclencheur repose sur l'institution d'une activité (le théâtre) qui a besoin d'un lieu spécifique (le lieu théâtral). Et comme je l'ai précédemment annoncé, les étapes de familiarisation et de constitution d'un groupe (étapes 1 et 2 du protocole, *Figure 11*) induisent l'impératif de réunir un groupe *quelque part*. Or c'est l'imprécision et l'incertitude de ce *quelque part* qui crée le caractère heuristique de la méthode théâtrale.

Lors de notre premier terrain exploratoire en avril 2017, Pariksha était arrivée avec un planning prévisionnel d'activités théâtrales étalées sur une semaine. Son programme était fourni d'exercices précis qui s'adressaient hypothétiquement à des groupes d'adultes et d'autres à des adolescent·es (Annexe 3 et 4). Ce programme de théâtre comme tous les autres élaborés entre 2017 et 2018 s'est évidemment entièrement modifié pour ne plus servir que de boîte à outil dans laquelle piocher en fonction des opportunités de terrain. Alors que l'objectif initial de mes terrains avec Pariksha était

de créer de la donnée à partir des ateliers de théâtre, la matière de ma recherche s'est révélée être d'abord à côté du théâtre, en amont et en dehors des ateliers. En effet dans le théâtre déclencheur la matière première de la recherche ne se situe pas dans le théâtre, mais s'éveille avant tout dans ce qui résiste à la construction de ce lieu temporaire. Or ce que livre la bande-dessinée en ce début de partie, c'est un aperçu des difficultés consubstantielles à la méthode du théâtre déclencheur à Sirubari et de ce fait, de blocages et de difficultés sociales. Si le protocole (chapitre 3) a pu distinguer *a posteriori* des étapes clefs dans l'élaboration cette méthode, la mise en place effective du théâtre sur le terrain a toujours été incertaine. En effet, chercher un lieu qui puisse accueillir le théâtre demande à la chercheuse et à l'artiste d'adapter leurs propositions aux aspérités du terrain et les oblige à se saisir des opportunités qui se laissent entrevoir. Et à chaque nouveau terrain entre 2017 et 2018 nous avons dû passer par une nouvelle familiarisation qui inspecte les lieux où un provisoire théâtre serait possible⁵⁷.

Dans l'étude que fait McAuley du théâtre et des performances, le premier fait spatial engagé est le bâtiment : "the first spatial fact is the theatre building in itself, whether this be a purpose built edifice used exclusively for theatrical performance or a building originally designed for some other purpose that has been adapted for theatre" (McAuley, 1999: 24). Mais précisément parce qu'aucun bâtiment n'est construit ou adapté pour le théâtre à Sirubari, le premier phénomène à étudier dans cette étude de terrain n'est pas l'édifice en soi mais sa construction. Par ailleurs il est utile de noter que le théâtre dans la majorité des études théâtrales ou anthropologiques, est très directement mis en lien avec la cité, à la fois au sens politique (*polis*) et au sens urbain du terme. Ces études sont par conséquent très urbano-centrée et considèrent que le théâtre est un curseur d'urbanité. À l'inverse comme l'illustre la bande-dessinée en préambule, le théâtre que nous avons institué avec Pariksha s'installe en milieu rural où l'anonymat d'une démarche ou d'un groupe est impossible. Une double question se pose alors : qu'est-ce qui a résisté à la mise en place d'un théâtre rural d'une part ; et comment ces résistances montrent ce à quoi les gens tiennent d'autre part ? Je montrerai que l'école en tant que structure centrale du village a été un centre complexe d'opportunités et d'obstacles à la construction d'un lieu théâtral, que les diverses appartenances identitaires à un groupe social créent des rapports de force qui compliquent la constitution d'un groupe de participant·es et que le choix de se raconter autrement n'a rien d'évident.

1.2 L'école, continuum de rapports de force entre système ouvert et système clos

Lorsqu'un système se sent menacé, il se défend pour conserver son équilibre en dépit de l'entrée d'un nouveau phénomène. L'étude systémique des sociétés permet en effet de comprendre qu'un ensemble villageois par exemple fonctionne comme un ensemble d'éléments mis en tensions qui doit intégrer la nouveauté et temporiser l'introduction de changements ou d'innovations pour ne pas que son système explose (Le Moigne, 1994; Morin, 2005). Mais un système est de toute façon en évolution constante, et l'explosion suite à l'entrée d'un phénomène trop intense est aussi

⁵⁷ Pour une étude plus détaillée des retours sur le terrain et de ce qu'ils font à la méthode, voir chapitre 6 et 7.

dangereux que l'implosion du système de l'intérieur. Car lorsqu'un système ne parvient plus à évoluer et à faire face aux changements, il s'effondre (Rosnay, 1977). Je considère donc que l'étude d'un village et des dynamiques du monde rural au Népal doivent se lire comme un système, en prêtant attention aux éléments qui agissent de l'intérieur pour réguler l'équilibre du système en place. Or l'ambiguïté avec laquelle a réagi l'école a eu un rôle central dans le maintien de l'ordre, puisque l'institution a tantôt favorablement intégré le théâtre et tantôt refusé d'ajouter cette pratique au système local d'activités. En effet, lors de notre arrivée à Sirubari, en l'absence de contacts préalables sur place, Pariksha et moi avons décidé de rencontrer les différents enseignant·es des écoles pour leur proposer d'associer une classe aux activités de théâtre. Mais notre contact avec les autorités de l'école n'aura eu cesse d'être segmenté par des dynamiques d'ouvertures et de rejets successifs entre 2017 et 2019, plaçant l'institution à la fois comme un obstacle et un allié de la nouveauté. De fait, notre présence a été perçue comme une menace par la plupart des enseignant·es et directeurs ou directrices locales des écoles. Le jeu complexe des rapports de force qui s'est construit mérite donc d'être analysé plus avant pour comprendre comment cette institution a pris part ou non au développement de l'activité théâtrale.

À Sirubari, il y a une école secondaire à quinze ou vingt minutes à pied du cœur villageois. Si nous avions comme projet initial de pratiquer du théâtre avec des adolescent·es de 16 ou 17 ans (classe 10 à 12 au Népal), les différentes visites dans l'école secondaire nous ont fait comprendre l'impossibilité de travailler avec ces niveaux-là : non seulement les adolescent·es venaient de loin dans la région et devait rentrer chez eux avant que la nuit tombe, mais en plus nos venues au village concordaient à plusieurs reprises avec la période de préparation des examens. Il était donc structurellement difficile de réunir des classes dans ce contexte, et l'enseignant avec lequel nous étions le plus en contact semblait frileux à l'idée de proposer le théâtre aux directeurs de l'école. Les deux écoles gouvernementales de Sirubari (primaires et secondaires) ont été construites et soutenues par le Rotary Club. Après avoir rencontré les membres du Rotary Club sur place (qui viennent une fois par an d'Angleterre), j'ai compris que les écoles de Sirubari tournaient beaucoup grâce aux dons de l'association et qu'une grosse rentrée d'argent leur permettaient d'acheter des ordinateurs pour équiper l'école ou encore pour amener des adolescent·es en échange scolaire à Londres. Alors que la plupart des écoles de villages dans la région Sud de Pokhara menacent de fermer sous l'effet d'un exode rural, les écoles de Sirubari qui sont soutenues par des instances étrangères permettent de maintenir une offre de formation locale à la différence des villages voisins⁵⁸. Toutefois, la présence du Rotary et la nôtre était de nature fondamentalement différente et il y avait une différence considérable de moyens et d'objectifs pédagogiques entre le Rotary qui faisait des sauts éclairs dans le village sur une journée et la nôtre avec un théâtre déclencheur sans financement. L'antécédent d'une présence étrangère au village a bien sûr joué en notre défaveur puisque la plupart des villageois·es pensaient que j'étais en mesure moi aussi, de fournir de grosses sommes d'argent à l'école.

⁵⁸ La forte présence des Gurung dans les armées anglaises a contribué à construire des réseaux solides de mécénat et de fondations qui aujourd'hui encore continuent de soutenir différentes actions dans le village, notamment pour la construction et l'équipement des écoles.

Devant ces enjeux, nous avons concentré nos efforts sur un lien avec l'école primaire avec laquelle une coopération semblait plus envisageable. L'école primaire de Sirubari est au pied de la partie basse-caste du village et constitue un lieu assez central du village, proche de la route par laquelle arrive les bus et les jeeps. Mais là aussi les méfiances se sont multipliées. Lors du premier terrain d'étude avec Pariksha, nous étions allées à l'école le second jour de notre arrivée, et le hasard a fait que nous sommes arrivées le jour de la distribution des résultats d'examen. Nous sommes entrées dans l'école pour parler aux enseignant·es et nous avons été invitées dans la salle des professeur·es. Mais l'atmosphère était curieuse, chacun·e était occupé·e à ses dossiers ou à son bureau et nous avons dû patienter dans un coin de la pièce en attendant que l'on nous donne la parole. Alors que nous nous apprêtions à partir pour revenir à l'école dans un moment plus opportun, l'un des directeurs nous a demandé de rester et d'expliquer ce que nous voulions. D'emblée dans cet accueil il y avait comme un besoin de la part des enseignant·es et du bureau de direction de s'assurer une autorité sur nous, forme manifeste de violence symbolique. Pariksha a pris la parole, elle a décrit son parcours d'étude et le mien, avant de proposer d'animer bénévolement des ateliers de théâtre pour les classes de Sirubari. La proposition n'a suscité aucun enthousiasme, et l'un des professeurs nous a répondu « allez voir dans la pièce à côté il y a des enfants de classe 8 qui sont là, proposez-leurs si vous voulez, mais je ne pense pas qu'ils seront intéressés ». Nous sommes effectivement allées voir les enfants de classe 8 (14-15 ans) et après s'être présentées, nous avons proposé quelques jeux simples à partir de coordination des corps. Quelques minutes après, lorsque nous avons demandé qui souhaitait venir le lendemain pour commencer à faire du théâtre, nous avons l'adhésion collective. De retour à la salle des professeur·es nous avons diplomatiquement remercié les enseignant·es et directeur en les avertissant qu'un groupe de la classe 8 était partant pour le théâtre. La directrice nous a alors confié les clefs de l'école puisque les vacances avaient commencé et qu'il nous faudrait de quoi ouvrir une salle. Avec une étonnante facilité nous avons donc eu les droits sur ce lieu, mais l'équipe de direction s'était d'abord assurée de nous communiquer un certain dédain en même temps qu'une certaine propension à « nous aider ».

Tout au long de nos activités théâtrales la direction de l'école aura cherché à nous rappeler qu'elle était en position dominante et que si nous faisons du théâtre, c'était grâce au bon vouloir de l'école. Lors du second terrain par exemple nous sommes revenues vers la directrice principale pour voir si nous pouvions de nouveau obtenir les clefs d'une salle de classe, mais celle-ci a refusé au prétexte qu'elle ne pouvait pas décider seule et qu'elle devait en parler à son comité. Pendant trois jours nous avons attendu la réponse du comité qui ne venait pas, et nous comprenions alors que ce silence était un refus poli pour ne pas nous laisser entrer de nouveau. Nous nous sommes donc organisées de manière autonome avec les adolescent·es et les familles. Lorsque notre nouveau groupe a été réuni et que nous nous apprêtions à faire du théâtre en contrebas du terrain de volleyball, la directrice est venue vers nous en nous donnant les clefs de l'école. Son geste tardif signifiait clairement qu'elle avait essayé de nous décourager de faire du théâtre avec des groupes de son école, mais qu'une fois devant le fait accompli, elle préférerait tout de même que l'activité se passe sous un certain contrôle de l'école plutôt qu'en dehors. Dans cette suite de terrain, l'école s'est montrée ouverte. Mais à nouveau dans le troisième terrain, des enseignant·es ont décidé de s'opposer au projet. Un instituteur a raconté aux enfants que s'ils ou elles allaient faire du théâtre avec nous ils/elles allaient rater leurs examens. Il a ajouté que la session de théâtre du jour était annulée et qu'il fallait rentrer chez soi après l'école. Les enfants ce jour-là (un jour avant la représentation finale de notre pièce) ne sont pas venus à notre rendez-vous habituel, et nous

sommes allées les chercher au travers du village (ne sachant pas ce qu'avait dit l'instituteur). Malgré les menaces, nous avons fait notre séance matinale avec les enfants en décidant de consacrer l'après-midi à un dialogue avec l'école. Durant cette séance les enfants ont exprimé leur désaccord avec les enseignant·es et une des filles du groupe était tellement en colère qu'elle a dit devant l'ensemble du groupe de théâtre que si les professeur·es disaient du mal de nous elle les tuerait. Mais les enfants étaient en réalité divisés entre différentes autorités (la nôtre, celle des enseignant·es et celle de leurs parents) et c'était à nous de régler la situation. Pendant cette matinée consacrée à la répétition de notre pièce de théâtre, les enfants ont inventé d'eux même une chanson d'accueil pour lancer le spectacle de théâtre et qui dit ceci : « On est tous des enfants de Sirubari, on a eu parfois la chance de faire le théâtre à l'école, parfois on a dû aller en forêt. C'est notre rêve d'apprendre, et c'est aussi le bon moment, merci à tout le monde d'être là pour écouter notre histoire ». Dans l'après-midi nous avons été à l'école pour élucider le blocage occasionné avec les enseignant·es. Là encore Pariksha et moi avons dû attendre quinze minutes que l'on nous considère en regardant les enseignant·es continuer leur routine. Les enseignant·es nous ont alors accusé de déconcentrer les enfants au moment où ils devaient réviser pour leurs examens et insistaient pour dire qu'ils nous avaient prévenues que ce n'était pas le bon moment pour faire du théâtre. Après de longues discussions où nous leur expliquions en quoi notre démarche était complémentaire à l'apprentissage et non pas concurrente ou dangereuse pour le passage des examens, une enseignante a dit « nous savons bien que les enfants ne révisent pas chez eux de toute façon, c'est pour ça que leur niveau est faible, mais on ne peut pas accepter de les voir chanter et danser sous nos yeux alors que nous avons tant de mal à leur faire comprendre l'importance de réviser ». La directrice a ajouté « on aime ce que vous faites, c'est bien pour les enfants mais ce n'est pas le bon moment pour faire ça ». Lors d'un quatrième terrain, la directrice nous a même avoué que le théâtre avait fait du bien dans l'école et que les enfants étaient à la fois plus concentrés sur l'apprentissage et qu'ils avaient gagné en qualité d'expression.

Les enseignant·es étaient les premiers et premières à venir assister aux spectacles des enfants mais aussi les principaux opposant·es au déroulement du théâtre. Comble du paradoxe il y a même un professeur du village qui nous a montré un jour son mémoire de Master à l'université de Pokhara intitulé « pédagogie participative » en détaillant tout l'intérêt de trouver des formes alternatives d'apprentissage dans lequel les enfants soient actifs. Cet homme était visiblement très fier de son diplôme, pourtant il s'est aussi montré des plus froids envers notre projet et a interdit à son jeune fils de venir aux ateliers pour le forcer à rester à la maison pour lire des livres et se cultiver. Cette forme de guerre ouverte ne concernait pas que le théâtre, car sur l'un des terrains que j'ai fait en compagnie de Kamala Tamang, nous avons organisé des ateliers de cartographie sensible et l'opposition était semblable. Alors que nous avons organisé un échange de cartes sensibles entre l'école de Sirubari et celle d'Echirolles à Grenoble avec l'enseignant·e Adèle Bruyère, les enseignant·es n'ont manifesté aucun soutien pour cette initiative en dépit de l'excitation des enfants et de l'ouverture que cette démarche pouvait représenter à notre sens. Un des professeurs a même ouvertement tenté de décourager les enfants et a dit à un groupe pensant que nous ne pouvions pas l'entendre : « rentrez chez vous et si on vous propose des activités dites que vous n'avez pas le temps ». À ces mots nous sommes sorties de la pièce où nous étions et Kamala a demandé aux enfants « est-ce que vous voulez faire des cartes ? » et tous les enfants étaient enthousiastes. Il y a donc eu très clairement des jeux de provocation ouverte et des oppositions de l'école pour saborder nos propositions d'activité. Cette partie du système qui a résisté nous a beaucoup surprises étant

donné que nous sommes allées voir l'école avant toute autre institution et que nous attendions d'elle une forme d'ouverture et de sympathie *a priori* pour des initiatives reliant plusieurs écoles ou plusieurs modalités d'apprentissage. J'explique donc ces réticences et rapports de force systémiques par les hypothèses suivantes :

- Tout d'abord il est probable que les enseignant·es aient craint notre regard sur leur méthode d'éducation. Même si nous n'avions aucunement l'intention de les juger, notre niveau de diplôme à Pariksha et à moi a créé une forme de malaise et je pense que les enseignant·es avaient envie de nous cacher le niveau de l'école pour ne pas perdre en crédibilité. De fait quand nous en discussions entre nous, Pariksha était stupéfaite de voir des enfants qui savaient à peine lire ni écrire en classe 8. Il est probable qu'une des sources de méfiance des enseignant·es à notre égard soit liée à l'envie de dissimuler les difficultés d'un enseignement en milieu rural.
- Ensuite il semble assez évident que certaines personnes au sein de l'école primaire avait acquis des petits pouvoirs et qu'ils ou elles avaient plaisir à ce qu'on vienne quémander des services, renforçant ainsi leur autorité symbolique.
- Enfin il y a eu des formes de rancœurs éprouvées par le corps enseignant en constatant le plaisir que prenaient les enfants aux ateliers de théâtre alors que ces derniers se donnaient du mal pour instaurer l'école comme une institution centrale et nécessaire. Notre activité a donc été perçue comme concurrente alors qu'elle insistait précisément sur un renforcement des capacités des enfants et que nous avons au demeurant accompagné les enfants dans les devoirs scolaires et les révisions sur notre temps libre.
- Enfin de manière plus invisible il y avait en deçà des rapports de force une question d'argent puisque les enseignant·es prenaient le temps de nous signifier tout le bien que faisait le Rotary Club pour l'école (des biens et des dons qui sont gravés sur les murs de l'école) alors que Pariksha et moi arrivions sans ressources matérielles. De fait, l'intérêt de notre pratique ou ses bénéfiques semblaient peu de choses aux yeux des professeur·es en comparaison à l'équipement d'une salle informatique. Puisque nous n'arrivions pas comme une ONG, notre proposition n'avait pas de « valeur » autre que celle d'offrir à des enfants une expérience nouvelle.

Derrière ces hypothèses, ce que le théâtre a montré c'est que l'école est à la fois une institution centrale du village (avec une autorité dont on ne pouvait se passer pour créer des groupes), mais aussi une institution qui souffre d'un manque global de reconnaissance. De fait, encore beaucoup d'enfants ne vont pas à l'école parce que les parents les gardent pour travailler dans les champs, et même lorsqu'ils ou elles vont à l'école, les parents (à l'exception de quelques très rares familles) ne conçoivent pas l'école comme l'occasion d'obtenir un métier. Après la classe 12 il n'y a plus de formation à Sirubari ni dans la région, si bien que la plupart des filles notamment sont mariées dans le courant de la dernière année du lycée et les garçons postulent pour travailler à l'étranger. Ce sont les instituteurs et institutrices en personne qui ont déploré devant nous le fait qu'après la classe 12 personne ne poursuit son éducation. L'école n'a qu'un caractère obligatoire sur le plan légal, mais sur le plan de la sensibilité et de la nécessité, l'éducation est assez faible. Les parents des basses castes notamment ont du mal à soutenir l'éducation pédagogique de leurs enfants, d'où l'immense travail que font les enseignant·es quotidiennement pour faire passer l'éducation des enfants comme

une nécessité. Bien évidemment, il aurait été compréhensible que des enseignant·es s'inquiètent du contenu des ateliers de théâtre et qu'ils ou elles souhaitent y assister pour connaître ce que nous y faisons avec leurs classes. C'est pourquoi nous n'avons pas cessé d'inviter les professeur·es à venir, à faire partie d'un groupe de théâtre ou à défaut de temps, d'assister aux représentations. Mais ces invitations ne les intéressaient guère et visiblement leur condescendance envers notre démarche n'était pas du tout basée sur la nature ou les contenus des ateliers que nous proposons. Ce sont des rapports d'autorité, de crainte et d'exclusivité qui sont entrés en jeu pour freiner notre activité. L'école dans ce terrain d'étude s'est donc montrée à la fois ouverte puisque nous avons monté finalement trois ateliers et trois représentations de théâtre dans ce lieu ; mais aussi extrêmement réticente à notre intervention, avec un usage constant de violence symbolique. Cette situation de concurrence nous laissait perplexes puisque notre théâtre comme l'école visaient la même chose : offrir aux enfants et adolescent·es une occasion d'élargir les futurs possibles. Toutefois l'arrivée du théâtre comme système exogène ne peut se faire sans menacer tout ou partie de l'autorité éducative locale.

1.3 Les obstacles du prendre part individuellement

Si l'école en tant qu'institution a développé un système de défense vis-à-vis du théâtre, elle a tout de même offert la possibilité de réunir des groupes facilement avec des adolescent·es de castes différentes, garçons comme filles qui se connaissaient déjà. Cet élément de mixité a facilité l'expérience du théâtre déclencheur car les enfants ou adolescent·es n'avaient qu'un pas à faire pour aller de la classe dont ils faisaient partie, au prendre part que proposaient le théâtre. En revanche chez les adultes les inerties et les difficultés de trouver un lieu où faire du théâtre étaient d'une autre nature. En effet, l'absence d'union préalable chez certains groupes a rendu la constitution d'un collectif théâtral autrement plus compliquée. Si les institutions forment des parties du système social qui se défendent en engageant des rapports de force symbolique, les participations individuelles quant à elles forment d'autres éléments du système avec une inertie qui relève de la crainte de prendre part. Comme en témoignent les dessins de Marine, une grande partie de notre travail de terrain avec Pariksha a consisté à passer d'une maison à l'autre ou d'un champ à l'autre pour nouer des liens et créer un groupe en procédant d'un assemblage d'individus épars. Mais cette technique de collecte a créé un certain flou dans la mesure où les femmes de basses castes par exemple se disaient intéressées par nos propositions en même temps qu'elles repoussaient toujours au lendemain ou au surlendemain les rendez-vous que nous fixions. Nous avons donc construit des contacts rapides en nous mettant à l'écoute des habitant·es de Sirubari, mais nous nous sommes retrouvées au bout de quelques jours avec de nombreuses excuses personnelles qui étaient autant de formes d'esquive à la participation : certaines femmes disaient qu'elles étaient « trop vieille pour ça », d'autres qu'elles n'étaient pas éduquées, d'autres qu'elles ne voulaient pas se retrouver en groupe parce qu'elles préféraient rester en famille. D'autres encore disaient que c'était tentant mais que ce n'était pas la bonne saison, en revanche nous pouvions passer plusieurs heures chez elles à discuter en les aidant à la cuisine. Si bien qu'au final dans la partie basse caste du village ce sont les hommes qui nous ont poussé et soutenu pour créer des groupes de femmes. À plusieurs reprises en effet nous avons l'occasion de discuter avec des pères de famille (rentrés de l'étranger ou restés au village pour travailler), et ceux-ci nous ont explicitement demandé de créer des activités pour les

femmes car leurs opportunités d'apprendre étaient faibles. À chaque nouveau terrain nous avons ce décalage entre d'un côté des hommes qui accueillent notre démarche ; et de l'autre des femmes très occupées qui trouvent des arguments réellement fondés pour échapper à l'engagement que demande le théâtre. Cette répartition selon laquelle certains hommes appuient et favorisent l'émancipation des femmes au travers de diverses activités n'est étonnante qu'en apparence (Adhikari, 2013). Car les études du développement ont régulièrement montré que les hommes étaient plus en lien avec des ONG ou avec des projets de développements là où les femmes étaient davantage en retrait car moins mobilisées par les ONG lorsqu'il faut traiter d'une affaire qui concerne la communauté (Borgeaud-Garciandía *et al.*, 2020; Gururani *et al.*, 2015; Rigg, 2007). De fait, les hommes à Sirubari sont davantage ouverts à l'idée de coopérer avec des structures extérieures que ne le sont les femmes puisque le pouvoir d'initiative des femmes est souvent freiné par la nécessité d'obtenir une autorisation venant d'une personne ou d'une autre.

Les Gurung quant à eux et à elles avaient rapidement évacué notre invitation au prétexte que l'accueil des touristes prenait du temps, et l'excuse d'un business comme le *homestay* semblait plus décisive pour refuser le théâtre que la suractivité non rémunérée des femmes de basses castes. Mis à part quelques femmes du côté gurung ou basses castes qui étaient motrices, il y avait un magma d'indécisions individuelles pour ne pas participer au théâtre. Si bien que rapidement nous avons dû faire face à cette situation relativement classique dans les pratiques de développement international : Pariksha et moi étions « en demande » de participant·es alors que nous étions venues nous mettre à disposition des habitant·es, en pensant que l'opportunité du théâtre serait saisie plus rapidement. Le paradoxe était le suivant : tout à coup ce n'était plus les habitant·es de Sirubari qui étaient à aider (dans leur développement, dans le soutien financier ou dans l'apprentissage de techniques nouvelles), mais bien Pariksha et moi. Ce n'est qu'après un troisième séjour de terrain que des femmes de basses castes sont venues nous chercher avec l'argument suivant : « la dernière fois vous êtes venues et nous n'avons pas pu nous rendre disponibles, après votre départ nous avons regretté et maintenant on s'est dit qu'il ne fallait pas laisser passer cette occasion ». D'autres femmes ont ajouté « ce n'est pas correct, vous avez dû repartir de Sirubari en disant que dans ce village les gens ne sont pas coopératifs, nous ne voulons pas de cette image. Maintenant nous voulons participer ». De fait dans le second terrain nous avons construit un groupe de théâtre avec les femmes gurung et c'est seulement après avoir vu les Gurung bénéficier du théâtre que les femmes de basses castes ont manifesté l'envie concrète de participer à la même activité. Toutefois, même une fois la participation délibérément choisie, le prendre part est resté un terme complexe avec les femmes de basses castes. Par exemple systématiquement au début des ateliers, les femmes se retrouvaient bloquées devant la liberté des consignes de Pariksha. Lorsque nous leur avons proposé de représenter une scène du quotidien qui soit agréable l'une d'elle a dit à Pariksha : « je ne sais pas, je ne sais pas quoi faire... Dis-moi quoi jouer je te le ferai bien, je sais bien faire des rôles, dis-moi quoi faire et je te le ferai parfaitement ». Cette réaction témoigne de la difficulté d'accueillir soudainement une liberté de parole et de geste dans un format nouveau. La participante n'éprouvait visiblement pas de difficulté à répondre à une commande (elle était prête à mimer n'importe quoi ou n'importe qui), mais elle était en revanche dans l'incapacité d'initier d'elle-même un rôle. Pariksha a fait preuve de beaucoup de patience pour créer la confiance dans les groupes de femmes de basses castes, mais le théâtre déclencheur est fondamentalement engageant dans la mesure où les représentations et les mises en scène doivent provenir du groupe lui-même, non du respect d'une consigne venue de l'extérieur.

1.4 « Viens plutôt chez moi » : la mise en scène d'une présentation de soi



Figure 18 : Un corps en récit, une grand-mère damaï se raconte. Source : M. Baudot. Octobre 2017

Mener des personnes ou un groupe à décider de ses propres moyens d'agir et de ses perspectives d'avenir est autrement plus complexe que d'installer un programme aux objectifs ou des commandes préalablement dessinées. Choisir son développement et être libre dans ses choix d'existence comme le suppose Amartya Sen, requiert de prendre part activement à la société dans laquelle on évolue (Sen, 2001). Or prendre part est une démarche volontaire qui demande de s'arracher un tant soit peu à notre *faire partie* habituel. L'expérience de terrain à Sirubari tout comme celle que j'ai pu avoir à Bramhatola (Ouest Népal) en 2014 confirme que certains individus reproduisent d'eux ou d'elles-mêmes un système d'infériorité et de paralysie vis-à-vis du système dans lequel ils ou elles sont prises. Il s'agit là du propre de tout principe d'aliénation : l'hégémonie d'un système repose sur l'intériorisation des contraintes par les individus qui subissent le plus fortement le système de

contrainte. Bien que cet élément soit connu de nous, Pariksha et moi-même étions désarmées lorsque des femmes de basses castes nous demandaient de venir chez elles pour nous confier leurs nombreux problèmes, tout en rejetant par ailleurs l'idée qu'on puisse y trouver des solutions. Pour ne pas tomber dans un jugement de valeur, cette perplexité mérite d'être illustrée par un cas d'étude précis. L'exemple paradigmatique de ce phénomène est celui d'une grand-mère damaï que Marine a mise en image (Figure 18). Quotidiennement nous sommes allées rendre visite à une grand-mère d'environ 55 ans qui habitait le long de la montée principale du village. Alors que nous emprunions tous les jours cette route, elle nous arrêtait systématiquement pour que nous nous arrêtions prendre un thé chez elle. Ses demandes étaient si insistantes que nous avons dû parfois trouver des excuses pour ne pas nous arrêter et continuer notre chemin. Or à chaque fois que nous discutons avec elle, un long monologue de plaintes commençait, ne laissant que peu de place à nos réactions éventuelles. Alors que nous étions là assises à l'écouter, la femme nous racontait ses complications : l'histoire de sa fille qui a eu un enfant hors mariage, d'autres de ses filles qui sont parties loin et dont elle n'a pas de nouvelles, celle d'un fils qui vit en Inde et qui travaille dans la police mais qui a divorcé de sa femme en perdant la garde de sa fille. Cette femme nous racontait aussi que tout au long de sa vie elle a dû supporter d'entendre de la part des villageois qu'elle était une mauvaise mère, que sa fille était une prostituée ; et elle pleurait en avouant que sa réputation était complètement souillée malgré l'amour qu'elle porte à ses enfants. En sus, la femme avait de lourds problèmes de santé qui l'empêchaient de manger et des fois de marcher. Chaque fois que nous revenions, cette femme avait une blessure nouvelle sur son corps, une bosse, une plaie ouverte infectée, une coupure. Et à chaque fois elle finissait par pleurer en racontant son malheur, son manque d'argent et l'impossible avenir de ses petits-enfants qui ont par ailleurs des problèmes de

santé eux-aussi. Nous n'avions pas d'autre choix que d'écouter passivement son discours avec compassion. Le dessin de Marine dans la bande dessinée (Figure 18) renvoie bien la difficulté de la situation puisqu'elle nous a représenté comme quatre spectatrices démunies face à un discours qui laissait peu de prises. Sur le dessin nos corps sont penchés vers la locutrice, cherchant à fournir symboliquement un soutien, tandis la grand-mère a les yeux baissés au sol. Après chacun de ses discours, nous tentions de trouver des solutions pour cette femme et ses petits-enfants. Et à maintes reprises nous l'avons invité à venir faire du théâtre pour trouver des occasions ensemble d'affronter ses situations de drame. Mais la grand-mère refusait et rajoutait en leitmotiv : « tout ceci était écrit dans son karma au 6^e jour de sa naissance, c'était marqué sur mon front, je devais souffrir ». La détresse de cette femme-là était immense et elle a tant marquée Marine notamment, qu'elle a réalisé plusieurs croquis de cette femme dont celui ci-dessus (Figure 17). Mais ce qui était perturbant pour Pariksha comme pour nous toutes, c'était de constater le refus de cette femme à vouloir imaginer des solutions pour soulager les souffrances. Nous avons mis du temps à réaliser que cette grand-mère était devenue alcoolique et qu'elle se battait avec tous les membres de la famille, d'où les blessures répétées sur son corps. Et bien que le cas de cette grand-mère soit particulier et que son alcoolisme la poussait dans le sens d'un long discours sans issue, d'autres femmes dans le village agissaient de la sorte, en nous racontant l'étendue des difficultés de la vie tout en assurant que rien ne pouvait changer ces malheurs. Nous avons passé du temps dans le village avec une femme battue et divorcée deux fois, avec des femmes qui n'avaient pas assez d'argent pour acheter des uniformes pour que leurs enfants aillent à l'école ou avec d'autres qui avaient des douleurs physiques paralysantes et aucune d'elle ne semblait penser qu'un groupe de parole pourrait permettre de formuler des solutions à des problèmes qui pourtant se ressemblaient. D'autres femmes parmi les basses castes étaient plus pudiques sur leurs malheurs et profitaient de notre présence pour nous expliquer comment le développement du village bénéficiait aux Gurung, passant ainsi à un problème structurel plus que personnel. Mais dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse des plaintes ouvertes ou des témoignages personnels plus réservés, les femmes et les hommes de basses castes évoquaient des quantités d'obstacles dans la gestion du quotidien en témoignant qu'aucune solution n'était envisageable. D'où ce paradoxe apparent d'avoir d'un côté des femmes qui nous sollicitent pour qu'on les écoute (en nous invitant à aller vers elles) tout en refusant de créer un groupe de théâtre (en acceptant de notre invitation). Dans tous ces récits, nous voyions Pariksha et moi plus que de quoi nourrir des séances de théâtre : une seule de ses paroles aurait suffi à créer une séance de théâtre où un collectif aurait pu essayer de résoudre une partie de l'obstacle par la scène. Mais chacune de nos invitations d'action étaient rejetées et les femmes ou les familles finissaient par dire : « reviens plutôt chez moi demain ». Par conséquent durant toute la phase du protocole qui consiste à se familiariser et à réunir un groupe, nous étions Pariksha et moi obligées de faire un grand écart entre le récit de ces traumatismes d'une part et le refus individuel de constituer un groupe qui puisse en débattre.

Cette expérience laisse à penser qu'il y a chez tout un chacun·e une forme « convenue » de présentation de soi dans ce que la société nous autorise à objectiver (Goffman, 1996a) et d'autres formes qui sont « risquées ». Cela laisse à penser qu'il y a une forme acceptable et peut-être même confortable pour parler des obstacles de la vie et une forme inconfortable : celle qui sort des modalités et des lieux d'expression habituels. Or les formes de présentation de soi variaient grandement notamment entre les femmes de basses castes et les Gurung. Par exemple les femmes de basses castes pouvaient nous exposer leurs drames durant de longues heures, tandis que les

Gurung (qui ont certes moins de problèmes mais qui en ont tout de même) n'ont pas montré la même propension à une démonstration du désarroi. Il pourrait y avoir ici une simple contingence ou de simples différences de personnalité, mais en discutant avec des anthropologues au Népal, j'en suis venue à une hypothèse que j'énonce avec prudence : le système social invite et valorise la scénarisation de la misère chez les femmes de basses castes. Bien que leurs soucis et leurs préoccupations soient réelles, j'ai assisté avec plusieurs femmes *damaï* ou *kami* non pas seulement à des témoignages personnels mais à des formes de scénarisations du malheur rendu semi-publiques sur le parvis des maisons. Sans aucunement nier la puissance des traumatismes et des obstacles que ces femmes traversent, nous avons fini par comprendre avec Pariksha qu'il y avait dans l'exposition corporelle et verbale de ces drames, une certaine convention sociale de l'exposition du désarroi. La scénarisation quotidienne de la grand-mère *kami* dont je parlais par exemple, se passait comme si l'exposition d'une vie de souffrance était la validation de son statut social. Mettre en scène le malheur ne serait donc pas un effet du karma (la destinée) mais du dharma, donc d'un élément faisant partie d'un ensemble des normes et des lois sociales que les castes ont à respecter. Dit autrement le malheur raconté est moins le résultat d'une punition divine qu'une application personnelle à entretenir cette forme de souffrance ; comme si le récit d'un malheur était caractéristique d'un rôle social accompli. D'une certaine manière, se présenter dans sa souffrance c'est donc montrer qu'on « fait partie » d'un groupe. Mais encore une fois j'é mets cette analyse d'une forme conventionnelle de présentation de soi avec prudence, car cet avis pourrait facilement s'apparenter à un jugement réactionnaire et qui consisterait à penser que si les populations restent pauvres, c'est parce qu'elles ne veulent pas s'en sortir. Bien au contraire, je voudrais signifier ici que tout système social confère des rôles aux individus, et que ce sont ces rôles incarnés qui permettent aux individus de faire partie d'un groupe (donc de s'y développer) alors même que certains rôles paraissent aller dans le sens contraire d'un développement de soi. Ce qui m'intéresse essentiellement, c'est de voir qu'un individu « a de lui-même l'image qu'un groupe lui a appris à former. S'il ne peut s'en dissocier facilement, c'est qu'en le faisant il devrait pour ainsi dire renoncer à une part de lui-même » (Zask, 2011 :18). Prendre part requiert une volonté de s'auto-déterminer et la participation au théâtre, que ce soit à Sirubari ou ailleurs, demande à ce titre de rejeter des formes de théâtralités quotidiennes.

1.5 L'identité narrative ou la difficulté à se raconter autrement

De toute évidence, ce n'est pas seulement parce qu'elles manquaient de temps que les femmes de basses castes et gurung ne voulaient pas tenter l'expérience du théâtre. Le théâtre déclencheur est un agent actif de participation dont le but est d'accéder à de nouveaux récits de soi pour retrouver une capacité d'action sur sa vie et ses détresses. Mais la participation sur laquelle il repose demande aux habitant·es de désirer la nouveauté, de vouloir la participation, et d'avoir envie de lutter contre ce qui rend le quotidien difficile. Or puisque le théâtre déclencheur est une proposition portée par des étrangères au village, il demande à des personnes de prendre le risque de la découverte et d'accepter l'incertain d'une expérience, tout en payant les frais éventuels des conséquences de cette activité : ce qui est tout sauf désirable. Exposé comme tel, il n'est pas surprenant que les femmes de Sirubari comme tout un chacun·e trouvent plus d'aisance à se présenter selon les formes que la société valorise et admet, plutôt que d'appivoiser de nouvelles formes d'expressions. Bien

évidemment la complexité d'une participation et ses craintes associées ne sont pas réductibles à l'enjeu du récit de soi, mais cette expérience de terrain au Népal montre que l'identité de soi est très liée au récit que l'on fait de soi.

Comme l'a montré Paul Ricoeur, une personne ne répond à la question *qui suis-je* ou *que veux-je* qu'en passant par un récit de sa vie. Le récit est ce qui donne sens à notre existence parce que toute identité est d'abord une identité narrative (Ricoeur, 1983). C'est-à-dire que nous sommes tel·les que nous nous racontons. Et notre identité sociale est façonnée par la cohérence que tisse un récit entre les éléments passés, présents ou futurs de notre vie. D'où l'importance de choisir ses récits ou ses registres de narration puisqu'ils participent à créer la personne que nous sommes. Quels que soient les événements de la vie, qu'ils soient de nature légère ou traumatisante, nous donnons à ces événements une place différente selon les récits qu'on en fait. Faire un récit de soi coupable ou lamentable rend impuissant·e ; à l'inverse faire un récit de soi courageux et juste, invite à se découvrir de nouvelles puissances. Avoir accès à d'autres récits de soi et d'autres identités qui puissent renforcer des capacités d'action sont les objectifs du théâtre déclencheur. Cela ne veut pas dire que tous les récits sont aisément transformables, ni que le théâtre est en mesure de résoudre des systèmes de reproduction de pauvreté avec un outil magique. Mais le théâtre déclencheur considère que la subalternité est due au fait que nous sommes privé·es de nous raconter autrement qu'avec les mots et les moyens qu'une société nous donne. Dès lors le concept d'identité narrative est important car il montre que la forme d'aliénation que reproduisent les castes, les genres ou les âges est soutenue en majeure partie par la manière dont on se raconte et dont on entretient les termes d'une vie subie.

Transformer le récit de soi en passant d'une posture passive et endurée à une posture active menant vers des possibles ouverts est une opération qui passe du faire partie au prendre part. Mais cette disponibilité autant physique, qu'intellectuelle, matérielle et psychologique ne s'acquiert pas aisément. Si le théâtre déclencheur comme d'autres formes de théâtre communautaire est bénéfique pour accéder à d'autres récits de soi et donc pour acquérir de nouvelles places en société au sein d'un système donné, il reste que vouloir y prendre part à titre individuel passe après les obligations du quotidien (Epskamp, 2006; Halligey, 2020; Pratt & Johnston, 2017). De fait, lorsque Pariksha et moi avons tenté de réunir un groupe avec des femmes de basses castes pour parler de ces drames dont on nous faisait le témoignage et les transformer, les femmes ont évacuées la proposition d'un revers de main. Car effectivement, la construction d'un théâtre est typiquement une menace à la stabilité du groupe ou du moins à la stabilité des présentations de soi telles qu'elles sont autorisées par un groupe social. Répondre aux récits quotidiens en proposant d'accéder à de nouveaux régimes d'action présentait un risque pour les femmes de basses castes en particulier, parce que leur statut social, leur caste et leur genre leur demande tout à fait autre chose que de prendre part à une réforme des rôles sociaux. Prendre part fait courir le risque de sortir d'un système social, et accéder à de nouveaux récits de soi est plus violent ou plus compliqué à désirer que de reproduire des formes socialement admises de participation (celle qui renforce un faire partie). La proposition de participer à la construction d'un théâtre se confronte donc à un rejet dans l'immédiat, afin de préserver la sécurité d'une permanence de son être. C'est en tout cas l'une des conclusions que Pariksha et moi-même avons tiré de ces inerties de départ, à force de voir les femmes repousser incessamment l'activité de théâtre.

Réunir un groupe de théâtre dans un village du Népal comme nous l'avons fait propose à la chercheuse et à l'artiste de se familiariser avec les théâtralités quotidiennes et d'attester les différentes présentations de soi, qu'elles soient individuelles ou collectives. Dans ce début du protocole à Sirubari, il s'est avéré que les institutions comme les initiatives individuelles se sont opposées dans un premier temps à l'élaboration du théâtre. Ces freins pour protéger un système dans son équilibre nous ont mises dans une situation inattendue, puisque Pariksha et moi étions devenues malgré nous des « personnes à aider » pour que « notre projet fonctionne », ce qui avait le mérite de nous faire identifier mais qui nous plaçait en situation de demandeuse. Il aura fallu attendre mars 2019 lorsque nous sommes revenues avec le livre de *Sirubari : a village on stage*, pour que les femmes de basses castes comme les femmes gurung changent explicitement de posture et nous demandent « mais qu'est-ce que vous gagnez à faire tout cela pour nous ? ». Ce n'est qu'à ce moment-là (voir chapitre 7) que la situation des bénéficiaires du théâtre s'est inversée : ce n'était plus Pariksha et moi qui bénéficions du bon vouloir d'un groupe ou d'une institution pour mener à bien l'un de nos projets ; mais les femmes et le village tout entier qui nous témoignait de la reconnaissance. Ainsi, même si les bénéficiaires du théâtre se sont fait sentir pendant les ateliers, il aura fallu beaucoup de temps pour que le théâtre ait été intégré au système social. Une question se pose alors : comment dans ce terrain précis, sommes-nous passées de l'invitation de participation sans arrêt repoussée à la mise en place effective des ateliers de théâtre ? Quels leviers ont fait apparaître l'établissement d'un théâtre provisoire ?

2. Les leviers du théâtre déclencheur

Parmi les leviers qui ont fait évoluer le dispositif de la méthode théâtrale et qui ont permis à des groupes adultes de se former, il y a eu deux moteurs de natures différentes : l'un venant d'une diversification de nos méthodes d'approche ; et l'autre venant de l'autorité de la communauté.

2.1 Le temps long d'une familiarisation en faveur d'une intégration

Le premier levier qui a mené vers la construction de groupe de théâtre c'est de prolonger la phase de familiarisation. De ce fait l'étape 1 du protocole du théâtre déclencheur est la clef de toute la méthode. En effet, à mesure que nous étions découragées des échecs répétés et de l'absence de réponse à nos invitations successives, le simple fait *d'être là* a pu créer la confiance nécessaire pour que l'envie du théâtre s'installe. Être là sur le terrain est une opération simple en apparence, mais elle est exigeante puisqu'elle implique une participation sans relâche aux arts de faire locaux, une persévérance et une constance de fonctionnement. Par exemple, un jour avec Pariksha nous ne sommes pas allées dans la partie basse caste du village car nous voulions prendre un peu de repos et de recul sur la situation de ce début de terrain, mais le lendemain les personnes nous l'ont reproché et nous ont demandé « pourquoi vous n'êtes pas venues hier ? ». Par ailleurs, durant cette phase de familiarisation il faut accepter de faire l'objet nous-même d'une enquête de la part des habitant·es. Tous les jours, à chaque nouvelle rencontre, il fallait que nous expliquions qui nous

étions, où nous vivions et pourquoi nous n'étions pas mariées. Mais c'est surtout la participation répétée aux tâches et aux loisirs du quotidien qui joue en faveur de la construction d'un lien indispensable à la méthode. Notamment, nous nous sommes appliquées avec Pariksha à assister à tous les shows culturels où sont présentes à la fois les femmes gurung et de basse caste car elles appréciaient beaucoup notre participation aux danses et nous aimions également vivre ce moment ensemble. Les femmes très tôt ont insisté pour que nous allions nous asseoir à chanter avec elles plutôt que de rester du côté des spectatrices. Plusieurs fois, ce jeu nous a conduit à emprunter des costumes gurung pour nous fondre dans la participation au folklore. La complicité était telle durant les shows culturels que c'est parfois Pariksha et moi-même qui allions servir les touristes et qui allions leur souhaiter la bienvenue au village. Le temps passé dans les temporalités locales du quotidien a œuvré comme un levier, certes très lent, mais essentiel puisque nous avons développé des amitiés et des liens avec un grand nombre de personnes pour finir par être connues de presque tout le monde.

Toutefois en dehors des shows culturels, nous devons constamment passer de la partie gurung du village à la partie basse caste, en attestant de la frontière qu'il y a entre les deux mondes. Notre persistance pour faire du lien s'est arrêté aux limites des structures locales et nous avons dû lutter pour ne pas choisir d'affiliation à l'une ou l'autre des parties du village. L'opération était délicate puisque nous logions dans des maisons gurung pendant notre séjour de terrain, mais que nous souhaitions construire des groupes de théâtre en priorité avec des basses castes ou des groupes mixtes. L'ultime paradoxe était peut-être notre intégration chez les basses castes, où nous étions alternativement des « égales » et des « autres ». Plus les jours passaient plus, les personnes de basses castes exprimaient de forts besoins tactiles : nos passages dans le côté damaï du village notamment était même devenu complexes car tous les enfants sortaient de chez eux pour nous tenir la main et marcher avec nous ce qui nous conduisait toujours à marcher en grand groupe. Les adultes aussi et les femmes surtout, témoignaient de francs gestes allant de la grande tape dans le dos jusqu'aux étreintes. Mais parallèlement à ce lien corporel et affectif qui se construisait, les femmes ne cessaient de se comparer à nous et à moi notamment en faisant des commentaires sur les couleurs de peau. Continuellement, avec les adolescent·es ou les femmes de basses castes il y avait cette comparaison blanc/noir, beau/pas beau, bien/pas bien, éduqué/pas éduqué. Je devais lutter pour contester la distinction raciale et ma seule marge de manœuvre c'était de me choisir un surnom qui reprenne les noms de famille des basses castes. À ce moment-là j'étais déjà surnommée *Lili* sur le terrain (puisque Lise a des sonorités complexes), et j'ai proposé de me nommer *Lili Pariyar* en reprenant un nom de basse caste, non pas pour choisir un camp dans une caste, mais pour montrer qu'une couleur de peau ne disait pas l'entièreté de ce que j'étais. Ce choix a beaucoup plu aux habitant·es au point qu'ils acceptaient que je sois à la fois Lili Pariyar et Lili Gurung sans que la double identité pose problème. Sans vouloir aucunement manipuler des identités multiples, ce choix a eu pour effet d'atténuer la rupture existante entre caste, classe ou race ; et le choix d'un nom a opéré comme un nouveau récit de moi, activant de nouvelles possibilités dans ce que je pouvais représenter pour les gens. Pariksha quant à elle n'a pas cherché à changer son nom car son langage et sa capacité à créer du lien l'avaient déjà inclus dans le système local, tandis que ma peau blanche portait avec elle une altérité plus radicale. L'identité d'un nouveau nom au village s'est tellement imprégnée que beaucoup de personnes (y compris Pariksha l'espace d'un instant) m'ont demandé qui était *Lise Landrin* dont le nom figurait sur l'ouvrage de *Sirubari a village on stage*. L'un des leviers de la méthode théâtrale a donc été de se familiariser avec le village au point d'emprunter des codes qui puissent

nous faire entrer dans le système local de référence, que ce soit par un nom ou une participation aux activités du quotidien. La persévérance et la positionnalité que nous avons développées avec Pariksha nous ont aidées à naviguer entre les deux parties du village pour déconstruire l'effet de caste et proposer le théâtre comme une activité ouverte à tous et toutes.

2.2 Des informatrices privilégiées

Parallèlement à cette lente familiarisation qui nous offrait une place dans le paysage local, deux femmes ont particulièrement joué en faveur de la construction d'un groupe de théâtre : Urmila Gurung et Batti Pariyar⁵⁹. Chacune opérant de leur côté du village, ces femmes ont été ce qu'Olivier de Sardan nomme dans ses terrains des « informateurs privilégiés » (Olivier de Sardan, 2008). Urmila a 29 ans et fait partie des jeunes femmes gurung récemment mariée à Sirubari. Le mari en question vit actuellement à Hong Kong et n'est pas revenu au village depuis deux ans, si bien qu'Urmila tient seule la maison et s'occupe d'un *homestay* qui reçoit des visiteurs quotidiennement lorsque c'est la saison touristique. Urmila n'a pas encore d'enfant et elle s'est investie dans le comité touristique pour en devenir la secrétaire des finances, mais elle est aussi l'une des principales danseuses dans les représentations culturelles. Elle a été une informatrice privilégiée pour Pariksha et moi-même dans la mesure où nous avons eu des conversations à la fois intimes et de nature politique, souvent à voix basse dans sa cuisine. Urmila était probablement la seule qui dès le début, souhaitait ardemment essayer le théâtre. Elle nous a confié qu'adolescente, elle rêvait de devenir actrice. À ce jour, Urmila reste l'unique personne à avoir souhaité un groupe de théâtre de caste mixte. Elle est l'une des personnes qui a fait levier dans la mise en place des ateliers de théâtre non seulement parce qu'elle avait une motivation véritable pour l'activité mais aussi parce qu'elle pouvait faire le pont entre le système de sa communauté et notre proposition. De fait, elle pouvait aussi bien essayer de convaincre les Gurung de construire un groupe de théâtre, que nous raconter le soir ce qui s'était dit dans les coulisses des comités. Urmila est une figure centrale pour le village car le système touristique repose beaucoup sur elle, mais elle est également très isolée dans certaines de ses initiatives. Par exemple lorsqu'elle a voulu rendre les finances du tourisme plus transparentes, le village l'a empêché de fouiller dans certains comptes. Par ailleurs Urmila était en mesure de nous donner beaucoup d'éléments de contexte sur l'historique de querelles locales ou d'antécédents de conflits de voisinage de même que sur l'abus de pouvoir de quelques hommes dans le comité. Ainsi, elle nous donnait des conseils sur les personnes à consulter, à aller voir, à ne pas froisser et nous indiquait des chemins pour créer un groupe de théâtre. Mais elle nous confiait aussi son avis personnel :

« les gens d'ici ne sont pas prêts à ces changements, tout le monde est content qu'il y ait du tourisme et tout le monde dira qu'il veut du progrès entre les castes mais personne ne veut changer. Ici je n'ai pas le soutien nécessaire. Le comité est d'accord pour parler des problèmes entre les castes mais jamais il ne veut faire des choix pour arrêter les inégalités »⁶⁰.

⁵⁹ Encore une fois, conformément à mon choix politique et épistémologique de ne pas anonymiser les personnes, les noms qui apparaissent n'ont pas été transformés. Pour plus de détails sur ce consentement et cette question éthique, voir chapitre 7.

⁶⁰ Conversation en népalais, traduction personnelle en français.

Dans cette conversation de novembre 2017, Urmila ajoutait qu'avec nous elle pouvait trouver cette écoute et ce soutien mais que lorsque nous serions parties, elle serait à nouveau seule avec son militantisme. Si Urmila était isolée et ne pouvait pas constituer un groupe de théâtre à partir de sa seule motivation, elle nous a été très essentielle pour comprendre et décoder la nature des inerties de la part des Gurung tout en nous offrant des ouvertures diplomatiques avec les représentants de l'autorité.

Botti Pariyar de son côté a été la première femme de basses castes avec qui nous avons noué un contact. Mariée et mère de quatre enfants, Batti a un peu plus de revenus que la moyenne des basses castes grâce à un petit commerce de couture et grâce aussi au statut de son mari qui joue de la musique lors de cérémonies au village ou dans la région de Sangja (Annexe 1, p. 35). Batti a environ 45 ans et elle a été choisie par la banque Muktinat pour être à la tête du groupe de microcrédit des Mahila. Botti était une informatrice principale car elle bénéficiait de la confiance des gens du village et savait rester en dehors des querelles de voisinage, ce qui lui valait la réputation d'arbitre. Lorsque nous allions passer du temps chez elle, deux configurations très différentes se proposaient : soit son mari était dans les parages et monopolisait la discussion en nous expliquant comment nous pourrions aider la communauté ; soit il n'était pas là et nous étions en discussion directe avec Batti. Mais dans les deux cas nos conversations restaient publiques et se déroulaient devant le parvis de sa maison assises autour d'un thé, ce qui représente une configuration opposée à celle que nous avons avec Urmila seule chez elle entre quatre murs. Batti accueillait favorablement notre proposition de théâtre et c'était l'une de ces femmes qui souhaitait rentrer dans l'action pour lutter contre des formes de pauvreté qui bloquaient le village. En nouant une amitié avec Batti, nous avons pu comprendre davantage ce qui préoccupait les gens de sa caste et en particulier les femmes. Batti déplorait que les gens de son village « passent leur temps à se battre et à s'accuser plutôt que de travailler ensemble ». Elle a été la personne vers laquelle nous nous sommes constamment tournées pour comprendre si notre proposition de théâtre avait une pertinence ou non dans le système local. Par exemple c'est elle qui nous a dit un jour (le 27/10/17) qu'elle aimerait bien faire des sessions de théâtre avec tout le monde mais que c'était impossible :

« je travaille le matin pour la cuisine, à 10 heures je suis dans les champs et je rentre à la tombée de la nuit sans être revenue pour manger. Après trois ou quatre jours les femmes seront plus disponibles peut-être et on pourra les réunir. La saison est trop difficile, il faut ramasser le codow et si il pleut tout est à jeter, hier déjà il a commencé à pleuvoir ça a fait peur à tout le monde. Les gens embauchent des enfants pour faire le travail plus vite. Les femmes ne pourront pas venir maintenant, même si vous les payez pour venir au workshop elles ne viendront pas ».

C'est elle aussi en mars 2018 qui a motivé les femmes de basses castes à constituer un groupe et nous l'avons vu lutter à nos côtés pour appeler une à une les participantes quand elles avaient du retard aux sessions. Batti a été motrice dans la mise en place des ateliers mais tout comme Urmila elle ne pouvait pas décider seule d'une motivation de groupe. L'une comme l'autre, chacune informatrice de part et d'autre dans le village, nous ont permis d'interpréter quels éléments du système venaient bloquer la démarche de participation. Batti comme Urmila ont été des figures avec lequel nous pouvions partager des ressentis, des analyses et même envisager des formes de stratégies diplomatiques pour rendre notre proposition « intéressante » aux yeux des autres. Les conversations que nous avons eues avec l'une et l'autre nous ont souvent permis de découvrir ce

qui se disait dans les coulisses du village à propos de notre présence. Si leur rôle a été crucial, ces femmes motrices restaient toutefois des énergies isolées dans la dynamique du village et nous ont exposé le problème en ces termes : il n'y a pas au village de femmes leader qui puisse créer une décision et embarquer tout un groupe, il n'y a que des figures isolées, chacune tourmentée par des problèmes à leur échelle. Cette formulation de leur part ressemble de très près à ce que Spivak nomme la situation de subalterne et qui tient au fait que des personnes soient esseulées dans leurs revendications ou dans leurs obstacles. Cette analyse de la part de Batti et d'Urmila explique non seulement un « problème du village » selon elles, mais aussi la raison de l'échec d'une pratique théâtrale. Créer l'union est une manière en soi de sortir d'une condition de subalterne, mais si ce processus était simple, il serait déjà mis en œuvre et le théâtre déclencheur n'aurait peut-être pas la même raison d'être.

2.3 Créer l'union avec des jeux théâtraux

Ne pouvant pas compter uniquement sur l'aide des informatrices privilégiées, Pariksha et moi avons décidé d'introduire des jeux du théâtre en nous rendant directement chez les habitant·es ou en les accompagnant dans leur travail. Puisque l'union d'un groupe et la création d'un lieu théâtral semblaient compromis, il nous est apparu que le seul levier possible était d'inventer un théâtre dans les champs ou sur les paliers de porte. La bande dessinée de Marine termine d'ailleurs son récit par cette illustration métaphorique d'un théâtre dans les champs, à un moment où nous ne trouvions pas l'occasion de créer un lieu théâtral. Lors du second terrain en octobre 2017, nous avons effectivement commencé avec Pariksha et Subina à adapter le programme des jeux théâtraux aux lieux et aux activités quotidiennes. Pour que le théâtre résonne comme une activité accessible et synonyme de plaisir, nous avons commencé par introduire des jeux mobilisant des compétences familiales. J'ai proposé notamment d'introduire le DIXIT qui est un jeu qui fonctionne comme un outil de photolangage, sorte d'introduction au jeu théâtral (Tableau 10).

DIXIT ou le photolangage et le je comme levier de la création théâtrale

Le jeu Dixit a une base simple. Chaque carte a un graphisme différent et toutes les personnes qui jouent ont six cartes en main. Une des personnes choisit d'associer un mot ou un concept à l'une de ses cartes. Une fois son choix opéré l'énonciatrice cache sa carte et les autres doivent alors trouver dans leur propre jeu, la carte qui illustrera le mieux le mot ou le thème qui vient d'être énoncé. Ensuite les cartes sont posées au sol, mélangées et dévoilées : il s'agit de retrouver qui a posé quelle carte. L'intérêt de ce jeu repose surtout sur l'interprétation des images et atteste que derrière un même mot ou une même référence il peut y avoir des points de vue et des résonances diverses. Ce jeu est d'ailleurs dorénavant utilisé dans plusieurs contextes d'études et notamment en psychologie car « il permet d'encourager l'expressivité et la verbalisation, de favoriser l'associativité groupale et l'accès à l'imaginaire et à la symbolisation » (Giacobi, 2020). Le jeu peut mener à de grands débats ou rester léger et ludique, il peut se jouer à deux comme à dix. Son atout est de pouvoir inclure tous les âges et se jouer dans des contextes très variés comme ci-dessous de gauche à droite : une employée de basse caste sur le devant d'une maison gurung ; un groupe d'enfants ; de amis jeunes adultes de basses castes dans l'un des endroits à l'écart du village ; ou une famille kami sur l'espace devant leur maison. Le principe même du jeu qui favorise le partage de points de vue et la sociabilité est une méthode de recherche en soi qu'il me semble intéressant à développer.



Tableau 9 : Le DIXIT ou le photolangage et le je comme levier de la création théâtrale. Source : L. Landrin. Mars 2018.

Bien qu'avec un graphisme d'inspiration occidentale, le Dixit s'est révélé un outil de terrain important de dialogue et de levier pour la méthodologie théâtrale. Le contenu des énoncés et des cartes en réponse a toujours été très parlant, que ce soit autour du thème du village, des obligations, de la liberté, des droits des femmes, de la colère ou des rêves (voir chapitre 6). Par ailleurs dans la mesure où chercheuse et artistes font partie du jeu, ce jeu met en place une forme d'horizontalité du point de vue et continue à œuvrer dans le sens d'une familiarisation à double sens. Pratiquer ce jeu dans des espaces publics permettait de rompre avec le côté mystérieux qui pouvait exister autour de la pratique théâtrale. Le dixit nous a servi à présenter à tout·e un chacun·e les atouts de la pratique du théâtre, mais ce jeu nous a aussi été utile entre nous pour élaborer nos retours de pratiques ; et nous avons utilisé Dixit à plusieurs reprises pour faire nos bilans réflexifs de terrain.

Parmi les autres leviers utilisés pour familiariser les habitant·es aux jeux du théâtre, nous avons inventé avec Pariksha et Subina une courte scénette de théâtre. Celle-ci avait pour objectif d'inviter des groupes à une représentation qui serait le point de départ d'un théâtre forum. Et pour thématique, j'ai suggéré que nous puissions repartir d'une histoire qu'une femme du village nous avait raconté. La veille, une femme damaï nous avait expliqué qu'un jour, un homme de la ville était venu chercher sa fille, mais qu'elle ne savait pas qui il était. Cet homme parlait au nom d'une ONG et disait vouloir offrir une éducation dans de meilleures conditions pour sa fille. Devant l'inconnu de la situation, la mère a refusé. Le thème de l'enlèvement de jeunes filles est d'actualité dans les villages du Népal et en particulier dans le Sud et l'Ouest du pays, proches des routes qui mènent en Inde. Ces jeunes filles sont souvent emmenées pour travailler dans des familles en ville ou conduites dans des réseaux de proxénétisme en Inde⁶¹. L'Etat népalais et les ONG mettent en œuvre des préventions contre ces traites d'esclaves comme c'est le cas à Sirubari avec un panneau préventif à côté de l'école primaire. Cette thématique, assez dense pour créer une scène de théâtre forum ou de *katchabari nataki* nous a inspirée et nous avons imaginé que Pariksha pourrait jouer une mère de village tandis que Subina jouerait un homme venu de Katmandou pour chercher des filles dans les villages, en prétextant fournir une meilleure éducation en ville. Nous avons imaginé la scène suivante : un homme vient, se présente et décrit son offre ; la mère refuse l'invitation mais l'homme insiste avec de nouveaux arguments. La scène s'arrête alors et le joker demande « comment réagir à la place de cette mère ? ». Pariksha et Subina étaient d'accord avec ce jeu de scène mais trouvaient cette entrée en matière assez sombre. Pour compenser le sujet dramatique, elles avaient imaginé intégrer des formes de réponses humoristiques à la situation où par exemple la mère pourrait répondre à l'homme de Katmandou que sa fille n'était pas à prendre mais qu'elle en revanche, elle voulait bien le suivre pour prendre un peu de vacances. Nous avons travaillé à construire cette forme de théâtre forum et une quinzaine de femmes de basses castes s'était montrée intéressées pour assister à la scène après leur travail dans les champs. Nous avons convenu avec elles d'un rendez-vous à l'école à 18h (le 27 octobre 2017), mais nous avons attendu les femmes sans succès et ce jusqu'à apercevoir les femmes en question rentrer chez elles avec de lourdes charges sur leurs dos. Chacune s'excusait d'avoir autre chose à faire ou baissait la tête pour nous éviter, comme le montre le dessin de Marine qui était là pour assister à la scène (*Figure 16*).

⁶¹ Pour connaître plus sur ce sujet, l'ONG Free Slave organise des rapports réguliers <https://www.freetheslaves.net/where-we-work/nepal/>.

Ainsi, ce que nous avons imaginé comme levier pour rendre le théâtre accessible, pour le délocaliser, pour le rendre ludique ou pour susciter la curiosité n'a que partiellement fonctionné et tandis que nous avons déjà des groupes de théâtre adolescent·es, nous ne parvenions pas à trouver la manière d'intéresser suffisamment des groupes d'adultes et de femmes pour qu'ils ou elles cèdent une demi-heure pour assister à un spectacle. Et il faut noter que la difficulté dans ce protocole de théâtre déclencheur tient aussi au fait que nous n'avions pas toute une troupe de théâtre capable de mettre en place un jeu de forum comme le fait le mouvement du Jana Sanskriti dans les campagnes en Inde. Seules Pariksha et Subina avaient la possibilité de jouer des scènes de théâtre en népali, or à elles seules, elles n'avaient pas de quoi créer un évènement théâtral à l'échelle du village.

2.4 Force et pression de la communauté

Ce qui a finalement permis de constituer le premier groupe adulte de théâtre, c'est l'association avec les autorités locales, et notamment avec le comité responsable de l'organisation du tourisme au village. Or ce levier est intéressant puisqu'il montre que l'activité de théâtre qui ne parvenait pas à s'instituer en collectant des prendre parts individuels, pouvait instituer un prendre part collectif si des autorités locales le décidait. Ce phénomène montre également que la réputation du village au-delà de ses murs est un enjeu fort et décisif. Ce sont ces deux analyses que je voudrais détailler en montrant comment s'est formé le premier groupe de femmes de théâtre à Sirubari⁶².

Le 29 octobre 2017 à 15h, alors que nous nous apprêtions Pariksha, Subina et moi à aller dans un champ pour y rejoindre des femmes de basses castes et tenter de présenter notre scénette dans ce cadre-là, nous sommes passées devant le hall touristique des Gurung. Or tous les leaders s'y étaient réunis pour une affaire, et Urmila était aussi dans la salle. Nous avons vu là une occasion à saisir : parler à la communauté alors que tout le monde est ensemble plutôt que de chercher des participations individuelles au porte à porte, nous donnerait un autre avis sur la possibilité ou non de construire un groupe de théâtre. Même si nous n'avions pas de discours prévu, Pariksha a présenté de manière officielle, la raison de notre venue. Par ailleurs, dans la mesure nous avons déjà planifié la venue du vidéaste et de la photographe de Rock'n'wood au village : il nous semblait important d'en informer le comité en amont. Suite aux conseils diplomatiques d'Urmila, nous avons rapidement convenu avec Pariksha et Subina que nous pourrions mettre le comité touristique face à lui-même en jouant sur le discours progressiste qu'il aimait répandre et lui demander ce qu'un « village modèle de développement » pensait du théâtre. Nous avons décidé d'attendre sur un muret la fin de la réunion et lorsqu'un des chefs du comité touristique est sorti de la salle, nous lui avons demandé la permission de parler au comité. Quelques minutes plus tard nous étions dans la salle. Voici le discours enregistré puis retranscrit de Pariksha devant ce comité de quinze personnes.

⁶² Je considère que le premier rendez-vous d'avril 2017 avec le groupe des *Daughters in law* n'était pas vraiment un groupe de théâtre puisqu'il n'a mené qu'à une session unique suivi de quelques autres rencontres avec 4 femmes sans constituer vraiment un groupe de théâtre.

Carnet de terrain 3 : Discours de Pariksha aux autorités gurung, le 29 octobre 2017

Pariksha : Merci de nous recevoir, on est venue toutes les trois parce qu'on aimerait vous partager quelque chose. On est venues en fait pour faire un petit programme et on aimerait voir s'il est approprié, car nous aurions besoin de vos suggestions. Comme vous le savez c'est notre seconde visite dans ce village, on est revenue parce qu'on aime ce lieu, ses gens, sa culture. Mais la raison principale de notre venue est motivée par le désir de mener une représentation théâtrale avec un groupe de femmes et d'enfants.

Un vieux du comité intervient : pourquoi vous ne l'avez pas dit plus tôt ?

Pariksha : on ne savait pas à qui s'adresser, on a parlé à ceux et celles qu'on connaissait. On a parlé clairement au chef de ce comité touristique le premier jour sur la raison de notre venue et nous lui avons expliqué pourquoi nous n'étions pas des touristes de passage ; mais le chef était très occupé. Vous savez il y a beaucoup de lieux au Népal mais les guest choisissent de venir là parce qu'ils sont impressionnés par l'autonomie des femmes, par la propreté et le développement du village. Mais nous ce qu'on aimerait ajouter maintenant c'est autre chose : la possibilité de faire du théâtre ici. Vous pourriez montrer au Népal et à tout le monde ce que peut être l'empowerment des femmes et la société progressive. Ici vous avez deux communautés proches : vous donnez de bons exemples de circulation entre les castes et de mixité aux touristes avec les événements culturels, c'est une inspiration pour tout le monde.

Il y a des acquiescements dans le public, des têtes qui hochent convaincues.

Un autre vieil homme intervient : mais pourquoi vous n'êtes pas venues nous voir directement ? Nous on se demandait « qui sont ces filles, où elles vont ici et là tous les jours ? »

Pariksha : On a parlé à la proviseure de l'école qui est ici présente, à l'Oncle, et à vous au chef comité touristique : si eux ne vous ont pas parlé de notre démarche, c'est aussi de leur faute. Si nous avons fait une erreur de procédure veuillez nous pardonner, nous sommes nouvelles ici, ce genre de projet est aussi nouveau et nous sommes en processus d'apprentissage. Aujourd'hui justement on vient vous parler parce qu'on a vu que vous étiez groupés.

Intervention à voix basses de plusieurs personnes « c'est un bon projet ce qu'elles amènent », oui oui... puis en off des personnes commencent à parler en gurung. Le groupe commence à échanger des noms de femmes potentielles qui pourraient participer.

Un homme dit avec un air amusé : si besoin, les hommes peuvent constituer un groupe, si les femmes ne sont pas assez nombreuses les hommes peuvent venir aussi.

Pariksha : Pour l'instant pour le bien du débat et pour parler des problèmes de femmes il faut un groupe non-mixte. Vous les hommes vous avez plus d'opportunités pour parler entre vous n'est-ce pas ? Cette fois on va prendre les femmes plutôt. Sa phrase est dite avec humour, elle fait rire et met les gens d'accord.

L'homme répond : c'est vrai.

Une femme dit : moi je suis dispo, je viens

Pariksha : vous avez deux villages ici, on peut collaborer, on peut réunir les mêmes femmes que celles qui viennent chanter devant les touristes.

Le groupe répondent « oui oui », mais on saura plus tard grâce à Urmila que le comité en a profité pour se parler en gurung (langue qu'aucune de nous ne comprend) pour se dire à voix basse « bas besoin d'inviter les femmes de l'autre côté, avec leur alcool elles vont amener trop de problèmes, on peut faire ça entre nous on est assez nombreuses ».

Une femme demande en rigolant : il vous faut de jeunes ou des vieilles ?

Pariksha : peu importe, les deux ! Celles qui sont intéressées.

Quelques noms de jeunes femmes qui ne sont pas présentes sont suggérés (Pariksha commence à prendre mon carnet et écrit les noms – 14 au total dont 3 de basses castes sont inscrits). Mais ensuite le groupe se rend compte que les jeunes femmes vont commencer le collège et qu'il sera dur à ce moment de garantir leurs disponibilités.

Une autre femme dit : on peut demander à trois femmes de l'autre village qui ne sont pas alcooliques.

La proviseure de l'école rétorque : le problème c'est que nous, nous n'avons pas tant de soucis que ces gens-là et nous on a moins de travail, les Gurung peuvent venir mais on peut pas garantir pour les autres.

Plusieurs personnes dans le collectif : oui faisons ça ici dans le hall

Une vieille dit en rigolant : une performance ? Je peux le faire, c'est facile. Elle commence à jouer le pitre en se mettant debout pour faire rire les autres. L'ambiance est à la rigolade.

Pariksha : on travaille déjà avec les enfants et ça fonctionne bien. Peut-être qu'on peut faire une représentation samedi, mais débattons de comment faire une bonne performance car ça demande du travail.

Chef du comité : quand est-ce que viennent les vidéastes ?

Pariksha en me consultant : On doit les appeler pour décider mais pour ça il faut qu'on ait quelque chose à montrer.

Comité à plusieurs voix : oui ! Commençons ce soir !

Pariksha : On a beaucoup de problèmes en société, vous êtes déjà stables et vous pouvez être une inspiration, si on traite des problèmes sociaux ça peut être un bon exemple pour toute la société. Si les touristes de Lamjung viennent et qu'ils ont les mêmes problèmes que vous, ils pourront les comprendre et les résoudre aussi chez eux. Nous sommes des étudiantes, si on vous enseigne le théâtre vous pourrez enseigner à votre tour.

Chef du comité : oui on doit apprendre et on peut ensuite faire par nous-même. Mais nous on n'a aucun problème, on est riches, on n'a pas besoin de ça dans la représentation.

Pariksha : oui, mais vous pouvez toujours être une inspiration, ce sera quelque chose de très neuf si les gens se disent « tiens il y a du théâtre ici ».

Le comité coupe court à la discussion, une liste de noms de participantes est créée, et nous convenons ensuite de se retrouver le soir même à 19h30 après dîner dans ce hall du tourisme.

Carnet de terrain 3 : Discours de Pariksha en népali aux autorités gurung le 29 octobre 2017 à 15h. Source : P. Lamichhane avec une traduction du népali à l'anglais et L. Landrin pour une traduction en français.

Si je partage ce discours retranscrit dans son entier, c'est parce que plusieurs points sont intéressants à analyser. Tout d'abord c'est Pariksha qui a mené de bout en bout la présentation avec ses compétences d'oratrice, et lorsque nous avons discuté de cet événement elle m'a confié « je n'ai pas menti sur le fond de notre démarche mais j'ai parlé la langue qu'ils comprennent. Ce comité ce sont des gens de pouvoir et ce qu'ils voient c'est le business, on est obligé de les flatter dans leurs pouvoirs pour avoir une liberté de pratique ». En accord avec ce constat et cette démarche, j'ai été surprise de voir combien les décisions pouvaient se prendre rapidement lorsqu'une autorité décidait devenir motrice de l'action. Le discours qui a duré à peine plus de quinze minutes a suffi à mettre en place un groupe de théâtre, à convenir d'un lieu et surtout a permis de générer un assentiment collectif là où tous les efforts des jours précédents et du premier terrain n'avaient pas abouti. Ainsi on peut noter que ce levier est celui de la persuasion et qu'il mobilise entre autre une stratégie de flatterie pour composer avec une instance de pouvoir (le comité touristique) qui est une structure

légitime de pouvoir pour le développement du village. À ce titre cette démarche de diplomatie est à l'opposé de tous les leviers que nous avons utilisés jusqu'à présent pour susciter un intérêt par le bas de la pratique théâtrale : il ne répond pas à un intérêt individuel d'action pour transformer des éléments de sa vie mais cherche à calculer les intérêts qu'éprouvent un comité pour conserver son image d'avant-gardiste. Et la réponse positive du comité montre l'importance pour Sirubari d'apparaître comme un village modèle. Pour cette communauté gurung, le fait d'avoir été le premier village à développer du tourisme chez l'habitant constitue une fierté et le discours autour d'une innovation sociale se réinvente quotidiennement. Dès que Pariksha a employé cette rhétorique du « modèle pour le Népal » et de la réputation progressiste du lieu, toutes les portes se sont ouvertes. La présence d'une vidéo et de photographie a aussi joué en ce sens : puisqu'il y avait des vidéastes potentiellement invité·es, le chef du comité a senti le besoin d'être à la hauteur de la réputation du village, et je crois encore aujourd'hui que sans l'annonce d'une vidéo il est probable que le comité n'ait pas considéré notre démarche avec le même intérêt.

Mais d'autres éléments sont également à prendre en compte, comme le fait qu'on ne puisse pas arriver avec un projet sans d'abord avoir associé toutes les autorités audit projet. Par exemple lorsqu'un vieil homme du comité nous a demandé sur un ton accusateur pourquoi nous ne les avons pas prévenus plus tôt de ce projet, il a sous-entendu qu'il fallait d'abord qu'un comité de village décide de donner son aval avant que quiconque puisse participer à une activité. Bien que nous ayons d'abord averti le comité puis l'école de la raison de notre présence, il fallait qu'une réunion officielle traite du sujet. Cet événement montre donc l'un des intérêts que peut avoir une discussion avec l'ensemble des autorités réunies en un même espace, car il ne se dit pas la même chose lorsque les gens sont les un·es face aux autres que ce qui se dit séparément. En effet, alors que chaque Gurung savait pertinemment qui nous étions, ce que nous voulions mettre en place, ce que nous allions faire à l'école et chez qui nous logions ; nous avons été accusées de ne pas poser clairement nos intentions face à un groupe de manière officielle. Cet élément renvoie une fois de plus à des situations classiques rencontrées par des ONG ou des associations qui interviennent dans des villages népalais et qui racontent la difficulté de travailler avec une communauté précise sans avoir recueilli d'abord l'assentiment des autorités légitimes du village ou des anciens. Nous en avons-nous aussi fait l'expérience malgré nos tentatives pour aller à la rencontre de certaines autorités (l'école, le *Mahila Group*, les chefs de comité). Ainsi les jours qui précédaient cette rencontre fortuite avec un comité réuni, chaque personne du village pouvait individuellement faire semblant d'ignorer notre proposition d'atelier de théâtre, mais une fois les autorités réunies, nous bénéficions d'une réaction officielle à notre présence. Le comité restait libre d'accepter ou pas cette proposition, mais il ne pouvait plus feindre d'ignorer notre motivation et cela a fait toute la différence dans la mise en place d'ateliers de théâtre puisqu'il s'est avéré que ces autorités – devenues responsables d'une parole collective – ont tendu une main très favorable à l'idée de constituer un groupe de femmes, contrairement à ce que nos efforts laissaient à penser. Pour finir, on observe au travers de cet événement une relation ambiguë du comité avec les basses castes, puisqu'il y a eu à la fois des efforts pour citer des noms de femmes damaï en même temps qu'un refus diplomatiquement caché d'associer à l'activité ces « alcooliques à problèmes ». Ainsi ce n'est donc pas la résolution interne de problèmes ou la volonté communautaire de vivre une expérience qui ont joué en faveur de la constitution d'un groupe de théâtre, mais l'honneur de la réputation d'une communauté progressiste qui veille à maintenir son aura. L'enjeu d'une visibilité du théâtre en dehors du village pesait plus lourd que son potentiel à créer de nouveaux espaces de débat

localement. Dit autrement l'intérêt pour le collectif n'était pas la pratique *en soi* mais ce que d'autres pourraient en dire ou en voir pour saluer l'originalité d'une communauté. Inutile de noter que cette conception autoritaire et communautaire de la participation allait à l'inverse du prendre part et de l'engagement que nous espérions avec notre démarche. Les motivations du comité étaient évidemment très loin des buts visés par le théâtre déclencheur, et si nous ne nous étions pas adressées au comité touristique avant, c'est parce qu'il nous semblait contreproductif de faire du théâtre en renforçant des structures de pouvoir déjà en place en proposant un « projet vendeur ». Mais devant cette opportunité d'un comité réuni et suite à l'insuffisance des précédents leviers, nous avons tenté cette ouverture et elle s'est avérée révélatrice de l'impossibilité à mener des actions sur base de volontariats dispersés. Finalement l'expérience de terrain à Sirubari nous a mené à mesurer qu'on ne pouvait pas déclencher des motivations au sein d'un système sans consulter les autorités. Cet effet révèle à la fois l'héritage positif du développement *community-based* qui est très usité dans le Népal rural, mais aussi ses limites en termes de participation volontaire, puisqu'un groupe ne peut s'autoproclamer en dehors des instances communautaires de décision.

Ces différents points donnent un cas d'étude sur la manière dont un système social a réagi à la proposition de construction d'un théâtre, autant dans ses inerties que dans ses ouvertures. Qui peut participer, qui ne veut pas, avec quels critères et quelle est la juste posture à adopter de la part de chercheuses et artistes ? Si j'ai analysé longuement ces expériences de début de terrain, c'est parce que l'analyse des résistances fait partie du théâtre déclencheur en soi, et que ce sont les réactions à cette méthode interventionniste qui donne des clefs de lectures sur le monde. Or dans ce cas d'étude précis, on mesure à quel point le contrôle communautaire est présent à Sirubari, au point que toute tentative d'union des personnes sur des principes de volontariat ; alors que la décision d'un petit groupe de personnes qui ont le pouvoir suffit à délibérer et à faire advenir « l'intérêt » de la pratique théâtrale. Je voudrais donc maintenant présenter plus avant ce que ces réactions ont suggéré sur les organisations locales de l'espace et de ses usages différenciés.

3. Recherche des lieux pour faire du théâtre : un processus révélateur des organisations locales de l'espace

Si le théâtre déclencheur est un dispositif d'observation de la société, ce n'est pas seulement parce qu'il cherche un groupe de participant·es, mais parce qu'il cherche un lieu où prendre forme. Or l'opération de fabrique du lieu et les réactions qu'il suscite révèle la nature des structures spatiales en place. Construire une activité provisoire comme le théâtre dévoile les normes qui organisent l'espace, ses frontières, ses pratiques, et les différentes manières de l'habiter selon la place que l'on tient en société. Dans cette section, il ne s'agit pas d'organiser une typologie de tous les espaces du village pour les analyser en soi, mais de voir comment la recherche d'un lieu théâtral a donné des clefs de lectures spécifiques sur l'espace quotidien de Sirubari, à commencer par l'espace domestique.

3.1 Rapport au domicile

Chez les géographes, aucun espace n'est neutre et il résulte toujours d'une construction. On pourrait donc rhétoriquement opposer à « l'espace vide » de Brook un « trop plein de lieux ou de territoires », en particulier à Sirubari où chaque entité spatiale est associée à une fonction précise. En effet, chaque espace détient une place symbolique qui joue un rôle dans la régulation collective du vivre ensemble et la méthode théâtrale à Sirubari a notamment permis une analyse de l'espace domestique.

L'espace domestique est un vaste champ d'étude pour des géographes et je ne prétends pas ici en synthétiser toute la complexité, mais il est intéressant de mesurer combien la maison est une structure ambivalente où l'habiter ne s'exprime pas toujours par une sécurité ni un repli sur soi (Collignon & Staszak, 2003). La maison a bien sûr plusieurs facettes. Il est par exemple évident que les femmes y jouent un rôle central (et je pèse le double sens de l'expression de « rôle »). La cuisine notamment est un lieu exclusivement féminin, et si ce n'est pas la mère qui fait à manger pour toute la famille ce sera une fille, une sœur, une tante ou même une cousine. Les hommes de Sirubari qui vivent seuls ou qui se retrouvent temporairement seul l'espace d'une journée n'investissent pas cet espace : ils iront manger chez une tante ou une voisine qui fera la cuisine pour eux. D'un certain côté cet espace exclusivement féminin permet le développement d'un espace à soi, mais il n'est pas tout à fait *à soi* puisqu'il est toujours destiné au service d'autrui, faisant passer le dévouement comme une compétence nécessaire des femmes. Les femmes ne sont pas dans la cuisine pour avoir un moment à elles ou pour être à elles dans un moment de consultation intérieure ; mais pour faire à manger à d'autres et remplir des devoirs. D'ailleurs la structure même de la propriété rend illusoire toute idée que les femmes aient un espace à elles dans le domestique puisque la maison appartient exclusivement aux hommes et ne se transmettent pas aux femmes dans l'héritage⁶³. Dans la partie guring du village par exemple, tous les foyers ont inscrit le nom du propriétaire de la maison sur une plaque peinte dans le mur et c'est toujours un homme, même quand celui-ci est à l'étranger et qu'une femme réside seule dans la maison (et l'inscription est sans doute d'autant plus importante que le propriétaire est invisible). Ceci n'empêche pas les femmes de développer une autorité entre les murs et un rapport intime à l'espace de la cuisine. Car si les hommes sont autorisés à entrer dans la cuisine et que les familles mangent ensemble dans cet espace, cet espace n'en reste pas moins un territoire de femmes, au sens où cet espace est approprié, identifié et construit comme un espace où les femmes sont gestionnaires. En tant que chercheuse femme accompagnée de comédiennes femmes elles-mêmes, les cuisines de Sirubari ont été des espaces propices aux dialogues. Ce sont à vrai dire les seuls espaces où nous avons eu l'occasion de parler avec des femmes seules à seules. Mais l'espace de la cuisine tout comme l'espace domestique dans sa globalité n'est pas un espace clos. Si la cuisine permet quelques instants des discussions à huis clos, ces temps sont rares et le monde extérieur n'est jamais qu'au-delà d'un rideau ou des fenêtres. Ainsi, alors même que la cuisine constitue en apparence un espace propice à l'enquête en contexte intimiste, le théâtre m'a fait réaliser qu'en réalité les femmes n'avaient aucun espace exclusivement à elles, où leur parole

⁶³ La nouvelle constitution au niveau national a changé ce point et oblige depuis 2017 à une répartition de l'héritage qui inclut un partage de la maison, mais jusqu'à présent l'application de cette loi ne prend pas effet et j'ai entendu un garçon dire à sa sœur dans un atelier de théâtre que sa maison n'était pas à elle mais à lui, et qu'il lui reviendrait de décider ce qu'il s'y passe.

pouvait s'exprimer sans crainte d'être interceptée et de payer les conséquences de leurs propos. L'espace domestique à Sirubari comme la plupart des espaces domestiques dans le monde, est un espace du contrôle (Collignon & Staszak, 2003). Organisé architecturalement sur la base d'une pièce centrale et d'une petite pièce à l'écart pour la cuisine (à moins qu'elle ne soit dans un coin de cette grande pièce), l'espace domestique est partagé par des adultes, des enfants, des beaux-parents ou des parents et des grands-parents. Pour les enfants, cet espace est souvent celui de la sécurité et il est associé à de bons souvenirs, bien que par ailleurs la mention des violences parentales ne soient pas rares. Pour les femmes qui arrivent au village après leur mariage cet espace est plutôt celui de l'obéissance : le mari et la belle-famille dictent les lois. Pour les femmes âgées enfin l'espace domestique peut devenir un espace de grand pouvoir puisque les belles-mères ont l'autorité sur les femmes de leurs fils et sur leurs enfants. Pour les hommes cet espace est souvent évoqué comme un socle, garant de la culture, de la famille. Le rôle des hommes est d'obtenir assez d'argent pour construire ou entretenir la maison et celles ou ceux qui y vivent. Ainsi les modes d'habiter de l'espace domestique varient très fortement de sorte à ce qu'une place dans la maison est une place en société et inversement. Pour donner un exemple de la différence de connotations associées au domicile, les hommes m'ont expliqué à plusieurs reprises pourquoi les femmes du village avaient de la chance : tandis qu'eux devaient partir à l'étranger gagner de l'argent, elles pouvaient rester à la maison et être tranquilles. Bien évidemment lorsque l'on suit l'activité quotidienne d'une femme, le domicile ressemble à bien autre chose que la tranquillité évoquée par l'expérience située d'un homme. Or cette différence de vécus de l'espace est devenue frappante lorsque l'on a cherché à construire un lieu pour le théâtre. Car si l'espace domestique nous paraissait avec Pariksha un espace privilégié pour discuter avec les femmes, il s'est rapidement révélé emprisonnant et j'aimerais citer trois exemples qui ont changé la perception que j'avais de l'espace domestique au cours de notre protocole :

1. Le premier exemple c'est celui de Jamuna Pariyar, l'une des femmes damaï membre du Mahila Group, âgée de 40 ans.

Le 15 avril 2017 suite à notre unique atelier avec les groupes des *Daughters in law*, Jamuna m'invite à prendre le thé chez elle et je la suis volontiers. Sur le chemin je lui demande où est sa maison (*tapai ko ghar kaha ho ?*) et elle me répond « dans le Terai, loin d'ici ». Jamuna venait de me répondre où était sa maison d'enfance (*maithabar*) et non sa maison actuelle. Alors que spontanément les femmes que l'on rencontre sur la route pointent du doigt leur maison à Sirubari (*ghar*) quand on leur pose cette question, Jamuna après une séance de théâtre a eu la réponse spontanée de dire que sa maison était dans le Terai, ce qui insinue qu'ici, ce n'est pas *vraiment* chez elle. Et alors que nous continuions notre discussion sur le chemin, Jamuna s'est arrêtée, elle a mis une main sur sa bouche pour nous faire signe avec Pariksha de nous taire et en elle a ajouté « chuut, ici on ne parle pas ». Nous arrivions chez Jamuna dont la maison est juxtaposée à la maison de sa belle-famille. La suite ressemble à quelque chose de connu : Jamuna nous a invitées à nous asseoir sur le parvis de sa maison et elle est allée faire un thé avant de revenir vers nous avec une conversation très consensuelle autour des saisons agricoles. Quatre femmes étaient là : les épouses de ses fils. Les hommes étaient partis faire une balade dans le village selon les dires de Jamuna, et au retour nous avons en effet croisé son mari assis près du terrain de volleyball. Quand nous sommes reparties de là, Pariksha m'a fait remarquer

combien l'attitude de Jamuna avait changé entre le moment où nous étions en atelier et le moment où nous sommes arrivées chez elle. Durant l'atelier, Jamuna était l'une de celles qui avait mis le feu au débat, et ici soudain une fois passé les dalles de ce « chez elle » qui n'en est pas vraiment un, elle s'était auto-censurée et nous avait averties d'un geste de changer de registre. Cette expérience qui a juxtaposé sur un temps court deux espaces avec deux attitudes radicalement différentes, m'a fait mesurer à quel point l'espace domestique peut être un espace de contrôle, où les murs ont des oreilles.

2. Le second exemple est celui de Maya Gurung, l'une des femmes qui a participé à l'atelier de théâtre au mois d'octobre 2017.

Maya a été l'une des figures centrales du groupe, âgée de 60 ans, elle vit avec son mari, son fils et la femme de son fils. Décomplexée Maya incarne pour Pariksha comme pour moi l'une des personnalités les plus libérées du village, avec un plaisir constant à la taquinerie. Durant la semaine de théâtre, Maya a même souhaité répéter chez elle son script de comédienne et elle a demandé à son mari de jouer le rôle d'une femme tandis qu'elle jouerait le mari. Le mari s'est plié au jeu et le fils également, en enregistrant une vidéo sur son téléphone de cette scène. Le geste de Maya aurait pu être hautement transgressif mais la liberté avec laquelle elle l'a effectué et la bonne réception des autres membres de sa famille montre que son auto-dérision ne craignait aucune censure et pouvait être accueillie dans l'espace domestique. Par de nombreux autres aspects, cette famille se distinguait du reste du village en témoignant d'une forme de complicité notable. Mais malgré ce contexte, Maya lors d'un atelier de théâtre nous a demandé de l'excuser : elle devait retourner chez elle préparer un en-cas pour son mari et son fils. Elle nous assurait qu'elle reviendrait après, sitôt fini. La même situation est arrivée dans d'autres ateliers, avec des femmes gurung, damaï mais aussi des adolescentes qui devaient interrompre leur jeu pour aller nourrir un homme de la famille. Dans cet exemple on voit que non seulement l'espace domestique n'est pas un espace à soi à l'écart de la vie sociale pour les femmes, mais qu'il est un espace où le devoir les rappelle et les arrache de certains moments à elles, et ce même dans les familles les plus enclines à déconstruire les codes sociaux.

3. Enfin pour finir, il y a eu l'exemple de Mira Pariyar. Mira est l'une des plus jeunes femmes qui a composé le groupe de théâtre des basses castes en mars 2018.

Mira a 22 ans, elle a un mari en Malaisie et un fils de deux ans. Elle vit ici à Sirubari avec son fils et sa belle-mère. La maison de Mira est souvent vide parce qu'elles ne sont que trois à l'habiter. Par ailleurs la relation qu'ont les deux femmes semble basée sur une bienveillance réciproque. Si bien que nous avons pensé que cet espace domestique pouvait être un lieu de refuge. Un jour qu'il pleuvait et que l'école était occupée nous avions besoin d'un lieu pour réunir le groupe de femmes et répéter la pièce en cours. Aucun lieu n'était propice à cela et l'une des femmes du groupe a suggéré de se retrouver chez Mira puisqu'il n'y avait pas grand monde chez elle et que l'espace était suffisant. Mais Mira, gênée s'est opposée à la proposition en disant qu'elle ne pouvait pas, qu'il y avait son fils et sa belle-mère et qu'elle ne pouvait pas se permettre. Dans l'impossibilité de trouver un lieu, nous avons dû annuler la séance prévue

et la reporter au lendemain. Par cet exemple on voit cette fois que l'espace domestique est un espace qui ne se prête pas à l'accueil même lorsqu'il est suffisamment grand, qu'il est peu occupé et qu'il s'y déroule de relations de cohabitation pacifiques.

Ces trois illustrations montrent que si l'espace de la maison peut apparaître comme un espace privilégié des femmes lors d'un entretien qualitatif plus classique, le théâtre le donne à voir comme un espace de surveillance, et comme un lieu où la présentation de soi s'autocensure. Du moins, il s'est avéré que l'espace domestique ne pouvait pas être le lieu pour un théâtre temporaire. Ceci étant, il convient de noter que l'espace domestique dans les milieux ruraux du Népal évolue très vite à la fois dans sa structure architecturale, sociale et symbolique, en témoigne la première maison construite avec quatre pièces distinctes et cloisonnées chez une femme *damaï* de Sirubari en 2017. Ces nouvelles structures spatiales et le désir d'intimité qui naît notamment chez les adolescent·es du Népal donnera certainement lieu à de nouvelles opportunités de définition de soi ces prochaines années, et il sera intéressant d'étudier littéralement, ce que crée la chambre à soi. Toujours est-il que dans ce terrain entre 2017 et 2019 à Sirubari, le théâtre a montré à la manière d'un révélateur photographique que l'espace domestique était particulièrement codifié, avec un mode d'habiter qui est façonné par des rôles assignés et des craintes de répressions. On pourrait dire à cet égard que l'espace domestique est un espace duquel les femmes népalaises *font parties*, ce n'est pas un espace où elles *prennent part* au sens d'une participation qui pourrait refonder leurs places dans la société. Et ce même lorsque les hommes, les maris et les frères sont absents du foyer. Dans la mesure où le théâtre propose de permuter des rôles et d'en façonner de nouveaux, on comprend que la structure de la maison est aux antipodes de cet « espace vide » que suggère Brook.

3.2 L'espace public : des vécus différenciés au prisme du loisir et de la permission

Rechercher un lieu pour l'activité de théâtre m'a rapidement montré que le domicile était un lieu du contrôle, mais qu'en est-il alors des divers espaces publics du village ? L'espace hors du domicile laisse-t-il entrevoir des lieux à partir desquels pourrait naître un théâtre ? La méthode du théâtre déclencheur révèle que la répartition du temps libre, du loisir ou du travail est très différente selon le genre et la caste d'une personne, et que tous et toutes n'éprouvent pas la même liberté en apparaissant dans les espaces publics.

Prenons tout d'abord la catégorie du temps libre. Créer une activité de théâtre pousse à enquêter sur les rapports qu'entretiennent les villageois et villageoises à leur temps disponible après répartition des tâches du quotidien. Or l'appréciation du temps libre n'est pas la même dans la partie *gurung* de Sirubari que dans la partie basse caste, la proviseure en faisait d'ailleurs le constat dans le discours de Pariksha (*Carnet de terrain* 7). Dans la mesure où les *Gurung* bénéficient de revenus élevés depuis l'étranger, ils et elles embauchent systématiquement des basses castes pour travailler dans leurs champs, mais aussi pour faire la vaisselle ou la lessive au pied de leurs maisons. Certain·es *Gurung* acceptent de laisser entrer les basses castes dans leur espace domestique, mais

la plupart le refusent encore et limitent leurs travaux à des tâches extérieures à la maison. Avec cet emploi dans chaque maisonnée les Gurung hommes ou femmes ont bien évidemment plus de temps libre, ce qui leur permet au demeurant de se consacrer à une valorisation touristique du village. Toutefois cette nouvelle activité est chronophage et le temps libre se limite aux jours où il n'y a pas de visiteurs annoncés. De l'autre côté du village, les basses castes structurent leur quotidien autour du travail dans les champs ou de l'emploi pour les Gurung. Le temps libre varie entre les saisons de l'année, mais il est réduit à très peu de temps et il n'est pas nécessairement corrélé à la notion de loisir. Mais surtout, si les temps libres existent dans l'absolu, la disposition à faire autre chose qu'une activité attendue ou utile est inégalement distribuée entre les sexes. Ainsi la question que nous avons posée aux femmes pour savoir quand est-ce qu'elles avaient un temps libre, était en elle-même une sorte de trouble jeté à l'organisation du quotidien. Et c'est précisément pour cela que la catégorie de temps libre est utile : le théâtre a montré qu'il y avait de grandes disparités entre les représentations qu'ont les hommes et les femmes d'un temps à elles ou à eux. En effet, l'un des principaux obstacles à la création d'une activité de théâtre avec les femmes de basses castes, c'était leur manque de temps libre. Dans le déroulé quotidien d'une femme damaï par exemple, les tâches commencent tôt et généralement les femmes se lèvent une heure (cinq heures du matin) avant le reste de la maisonnée pour faire la vaisselle de la veille. Les femmes sont responsables de tout le travail de reproduction sociale est lié au domestique, mais elles doivent aussi travailler dans les champs, traire le bétail, ou aller chercher du bois pour le feu (Figure 19). Le manque d'hommes au village du fait des migrations de travail amène de plus en plus les femmes à occuper des emplois d'hommes, que ce soit pour tenir un petit magasin, superviser la construction d'une maison, ou dans les tâches agricoles. Plusieurs femmes damaï nous ont raconté comment elles devaient « tout faire » depuis que leur mari est parti à l'étranger. De fait elles doivent à la fois gérer les enfants, le foyer et les champs tout en gagnant un peu d'argent auprès des Gurung. Marine pendant son séjour à Sirubari a fait quelques croquis sur la vie quotidienne, et dans chacun d'eux transparaît l'activité constante des femmes que ce soit pour leur foyer ou celui des autres en salariat. On peut voir de gauche à droite : des femmes de basses castes (et uniquement des femmes) dans un champ à récolter le *kodo* ; des femmes qui prennent une pause en buvant le thé au pied d'une maison gurung ; et des femmes gurung qui cuisinent. Quelle que soit leur caste, les femmes de Sirubari ont en commun d'être toujours affairées, hormis quelques brèves pauses journalières.



Figure 19 : Des croquis sur le vif, une illustration de la suractivité des femmes. Source : M. Baudot. Octobre 2017.

Si les femmes sont donc régulièrement en dehors de chez elles pour le travail, ce n'est pas pour du loisir, et de fait elles ne s'arrêtent jamais dans l'espace public pour un temps libre. Les femmes traversent l'espace public davantage qu'elles ne l'habitent, et elles vont toujours d'un point précis à un autre pour remplir une tâche. À l'inverse, les hommes eux ont accès à des temps et des espaces libres qui sont l'occasion du développement de loisirs, de jeux ou d'oisiveté. Même s'ils travaillent dans les champs des Gurung, dans leur propre champ ou à autre chose, les hommes ont ce droit à l'espace qui leur permet de rester dans un espace public sans activité particulière. Ainsi, les jeunes hommes comme les plus âgés aiment jouer au carrom (un jeu de table), à des jeux d'argent dans des recoins du village ou au volleyball. D'autres fréquentent des petites échoppes qui vendent de l'alcool derrière un rideau opaque et qui constituent des bars publics, et d'autres enfin ont pour loisir de s'asseoir sur une pierre le long des chemins pour discuter avec les gens qui passent (forme tacite de contrôle socio-spatial des activités du village). Toutes ces activités qui relèvent soit du loisir, du jeu, ou tout simplement de l'oisiveté sont des occupations de l'espace uniquement masculines. Bien que ce ne soit écrit nulle part dans un texte de loi, la fabrique locale des territoires crée une normativité de l'espace selon laquelle les femmes ne sont pas admises à aller dans les bars, ou à se poser le long des chemins sans rien faire. Le terrain de volley par exemple n'est pas non plus interdit formellement aux femmes, mais cet espace est pourtant un territoire d'hommes dans lequel ils ont posé des habitudes qui revient à sa privatisation, à la manière d'un club. Pour tester

le côté inclusif ou non de cet espace et la possibilité d'être acceptée dans un territoire de jeunes hommes, je suis allée plusieurs fois jouer au volleyball avec des garçons du village. Pariksha m'accompagnait volontiers mais elle restait au bord du terrain. Marine en a profité pour faire un croquis (Figure 20) révélateur de l'inégale occupation de l'espace public : on peut voir cinq garçons qui jouent sur le terrain de volley (plus moi), et dans le fond une forme à peine distinguable que j'ai entouré de rouge et qui représente une femme sur le chemin, portant un large panier d'herbes sèches pour le donner à manger à son bétail. Dans ce croquis les jeunes hommes ont accès au loisir, tandis que la femme en arrière-plan ne fait que traverser cet espace pour aller d'une obligation à l'autre, avec un caractère d'anonymat renforcé par le caractère presque informe du dessin. La présence de Marine sur ce terrain a été précieuse, puisque ses croquis ont toujours été improvisés sur le moment selon ses envies, et qu'ils font apparaître de nombreux petits détails de la vie quotidienne. Avec son travail, sa volonté n'est pas démonstrative mais purement illustrative ; toutefois son art de capturer littéralement des scènes de vie est un support supplémentaire à l'analyse des espaces et de la répartition des tâches quotidiennes.



Figure 20 : Espace traversé ou espace de jeu, un espace public aux usages différenciés. Source M. Baudot et L. Landrin octobre 2017

Tout ceci pour dire que lorsque Brook dit qu'il suffit de prendre un espace vide pour fabriquer une scène, il faut ajouter, dans le contexte de Sirubari, non seulement qu'il n'y a pas d'espace vide, mais en sus qu'il faut aussi un temps vide pour créer une scène. Or ce qui se lit difficilement dans l'observation de l'espace public et même des dessins, c'est le rôle de la permission. En effet le

théâtre a révélé que l'usage de l'espace pour les femmes est soumis à une « permission ». Le 29 octobre 2017, suite au discours de Pariksha au comité touristique des Gurung (*Carnet de terrain 3*), nous avons eu l'autorisation de contacter quelques femmes de basses castes pour les inviter à la première session de théâtre le soir même. Nous sommes donc d'abord chez Batti, mais elle n'était pas encore rentrée de son travail dans les champs et c'est son mari qui nous a accueillies. Nous lui avons dit qu'un premier atelier de théâtre débutait et que nous allions l'organiser dans le hall gurung. Au départ le mari de Batti a semblé content de la nouvelle et nous a demandé à en savoir plus sur ce que le comité touristique avait dit. Il nous dit qu'il informerait sa femme, et nous a demandé l'horaire de rendez-vous. A notre étonnement, lorsqu'on lui a annoncé que c'était à 19h30 dans le hall gurung, le mari de Batti nous a répondu « Non. Je ne donne pas la permission à ma femme d'aller là-bas ». Et comme nous avons cherché à connaître la raison de son refus catégorique, il a ajouté que « ce sont les mauvaises filles qui vont là-bas la nuit ». Nous avons cherché à contourner l'obstacle et nous avons proposé de venir chercher nous-même Batti et de la ramener à domicile si besoin à des fins de sécurité. Mais son refus était net et il mettait fin à la discussion.

Dans cette interdiction réside la crainte du monde de la nuit, car c'est un espace-temps où des personnes (hommes ou femmes) peuvent s'y faire agresser ou violer, mais aussi posséder par un démon ou une sorcière. Mais la complexité de son refus va au-delà, car visiblement ce n'est pas l'agression qui était le plus risqué, mais la réputation. En effet, les femmes circulant seules de nuit pourraient en profiter pour avoir une aventure, découvrir un plaisir ou sortir de la zone de contrôle du mari. Dès lors, venir chercher et ramener Batti chez elle avant puis après le théâtre n'était pas une option pour son mari, puisque le simple fait qu'elle aille dehors après la tombée du jour la ferait passer aux yeux des villageois pour une séductrice ou une femme sans mœurs, atteignant d'emblée sa réputation et celle de sa famille. Grâce à cette discussion j'ai pu réaliser que toutes les femmes de basses castes qui participaient aux shows touristiques du soir pour danser ou chanter étaient effectivement des femmes seules, divorcées, veuves, ou qui endossait la réputation de femmes alcooliques et prostituées. On voit ici qu'une femme qui n'a pas d'enfant en bas âge pourrait avoir concrètement un temps libre à la fin de sa journée de travail, un temps libre qui permettrait de faire des ateliers de théâtre, mais le temps libre et les déplacements sont soumis à autorisation pour les femmes. Suite à cette entrevue avec le mari de Batti, nous sommes allées voir Mira avec la même proposition : venir la chercher pour aller au hall gurung faire un atelier de théâtre. Gênée de devoir décliner, Mira nous a avoué : « ce n'est pas possible, c'est trop loin, il fait noir et je dois m'occuper de mon fils... Il faut que je demande la permission à ma belle-mère ». Puisque le mari de Mira était en Malaisie, c'était de sa belle-mère qu'elle devait obtenir une permission. Par conséquent, nous avons débuté notre atelier de théâtre avec des femmes gurung uniquement, les seules qui avaient été désignées par le comité touristique lors du meeting improvisé, construisant par la force des choses un atelier en non mixité puisqu'aucune femme de basse caste n'a pu ou voulu se joindre à la session de 19h.

Pour enquêter sur la place que tient la « permission » dans la vie des femmes et pour évaluer la manière dont elle influence leur occupation de l'espace, j'ai demandé aux différents groupes de théâtre adulte qui avait demandé une autorisation pour venir. Toutes les femmes avaient demandé la permission à quelqu'un, même pour un atelier qui se passait en plein jour. Mira avait appelé son mari en Malaisie, une autre avait eu une conversation avec son mari, une autre encore avait demandé l'autorisation à une belle-mère : de toute part une tierce personne avait tranché la décision. Les

femmes s'étonnaient de notre question et l'une d'elle a argumenté « bien sûr qu'on a toutes demandé une permission. Ici si tu ne fais pas quelque chose pour ta maison tu dois demander la permission pour tout. Si je vais couper du bois en forêt je ne demande pas de permission mais pour tout le reste il faut une permission ». La seule exception à cette règle que j'ai pu constater, c'était les femmes gurung non mariées qui vivaient seules chez elles avec le soutien financier d'un frère dans l'armée : dans ce cas elles n'avaient pas à demander d'autorisation pour assister à une activité que le comité touristique avait validé. Comme s'attache à le démontrer les féministes matérialistes, le mariage est une forme sociale de contrôle sur le corps et le déplacement des femmes (Delphy, 2013; Guillaumin, 1978). Et c'est la raison pour laquelle une femme non mariée qui ne vit pas chez ses parents est si dangereuse ou préoccupante aux yeux de la société : elle est hors d'autorité. Tout au long de ces deux ans de terrain, je me suis intéressée à l'occurrence du terme de permission qui a jailli dans de nombreuses situations alors même que cet aspect prescriptif et coercitif de l'espace peut facilement échapper à l'observation de la chercheuse. En effet, pour discuter avec une femme chez elle ou dans un champ, il n'y a pas besoin de permission : l'enquête peut se mener dans un espace qui reste contrôlé par le social ou la famille. La bienséance sociale considère que dans ces lieux, sous le regard public, il ne peut rien se passer « d'irréparable » (Gillot, 2002). En revanche pour que les femmes participent au théâtre il faut la permission d'une personne qui a autorité sur elles, et cet aspect de contrôle omniprésent m'avait échappé lors de mes terrains dans les milieux ruraux du Népal en l'absence du théâtre. Dans la méthode du théâtre déclencheur, la permission a été un axe thématique récurrent : parce que les femmes devaient demander la permission pour venir ; parce que les adolescent·es débattaient de ce dont ils ou elles avaient la permission ; mais aussi parce que certains touristes de passage népalais ont critiqué la démarche de Pariksha qui venait dans les villages sans être mariée et sans avoir l'autorisation de quiconque. Vues de l'extérieur, Pariksha et moi-même, deux femmes non mariées ne vivant plus chez leurs parents, nous proposons une activité entre femmes qui crée un temps libre : cette démarche contrevenait au contrôle social des corps et aux normes morales d'un bon usage de l'espace. Ainsi les droits d'habiter l'espace public ne sont pas les mêmes. En fonction des castes et du genre, la notion de loisir, de temps libre ou de statisme dans les lieux communs répondent à des prescriptions différentes, orchestrant la systémogénèse des statuts sociaux et engageant des réputations.

3.3 La fabrique de l'espace : un apprentissage questionné par les cartes mentales d'adolescent·es

Ce qui est intéressant avec la constitution d'un groupe de théâtre d'adolescent·es, c'est de constater que les droits à l'espace s'apprennent, qu'il y a un moment où les libertés et les temps libres sont vastes (celui de l'enfance) et qu'il y a un moment où ils se resserrent. Les adolescent·es sont à cet âge charnière qui consiste à apprendre un devenir adulte, et où l'incorporation des normes, des loisirs ou des interdits se forment. Or la formation de territoires aux usages différenciés s'apprend jeune – à Sirubari comme ailleurs. Pour comprendre quelle était la représentation que les adolescent·es avaient de leur village ou des loisirs et activités associées, j'ai proposé à des groupes entre 13 et 16 ans d'élaborer des cartes et de les présenter à l'ensemble du groupe ensuite. Sur le

modèle des cartes sensibles qui consistent à représenter des émotions, des ressentis et des perceptions au travers de nos lieux de vie ou de nos parcours de référence, trois groupes ont représenté leur village simultanément (Bacon *et al.*, 2016; Mekdjian & Olmedo, 2016; Olmedo, 2011). Les cartes de ces adolescentes et de ces adolescents disent beaucoup sur l'apprentissage différencié d'un espace au sein d'un même village. Dans la Figure 21 un groupe de garçons a créé en l'espace de 45 minutes une carte sur une feuille A3 qu'ils ont commenté ainsi :

« On a dessiné la jungle et la rivière et les routes. Il y a une grande route parce que l'endroit est développé, et une petite route parce que là ce n'est pas développé. On a dessiné les filles qui travaillent dans la maison. Et dans les champs il y a des hommes. On a dessiné les drapeaux parce qu'on aime s'y promener. Dans la forêt il y a des oiseaux et la vue est belle. En bas il y a aussi des hommes qui coupent du bois ».

Si beaucoup d'éléments seraient à analyser dans cette représentation, ce qu'il y a de frappant c'est à la fois la très bonne connaissance sociologique du village où tous les noms des différentes castes sont indiqués avec une mention différente du développement ; cette mention binaire des femmes à la maison/hommes aux champs ; et cette représentation singulière du loisir autour de la balade et de la forêt. Dans cette représentation j'ai entouré de rouge les femmes qui sont à la maison en train de cuisiner et en noir les hommes en train de travailler dans les champs ou à couper du bois.

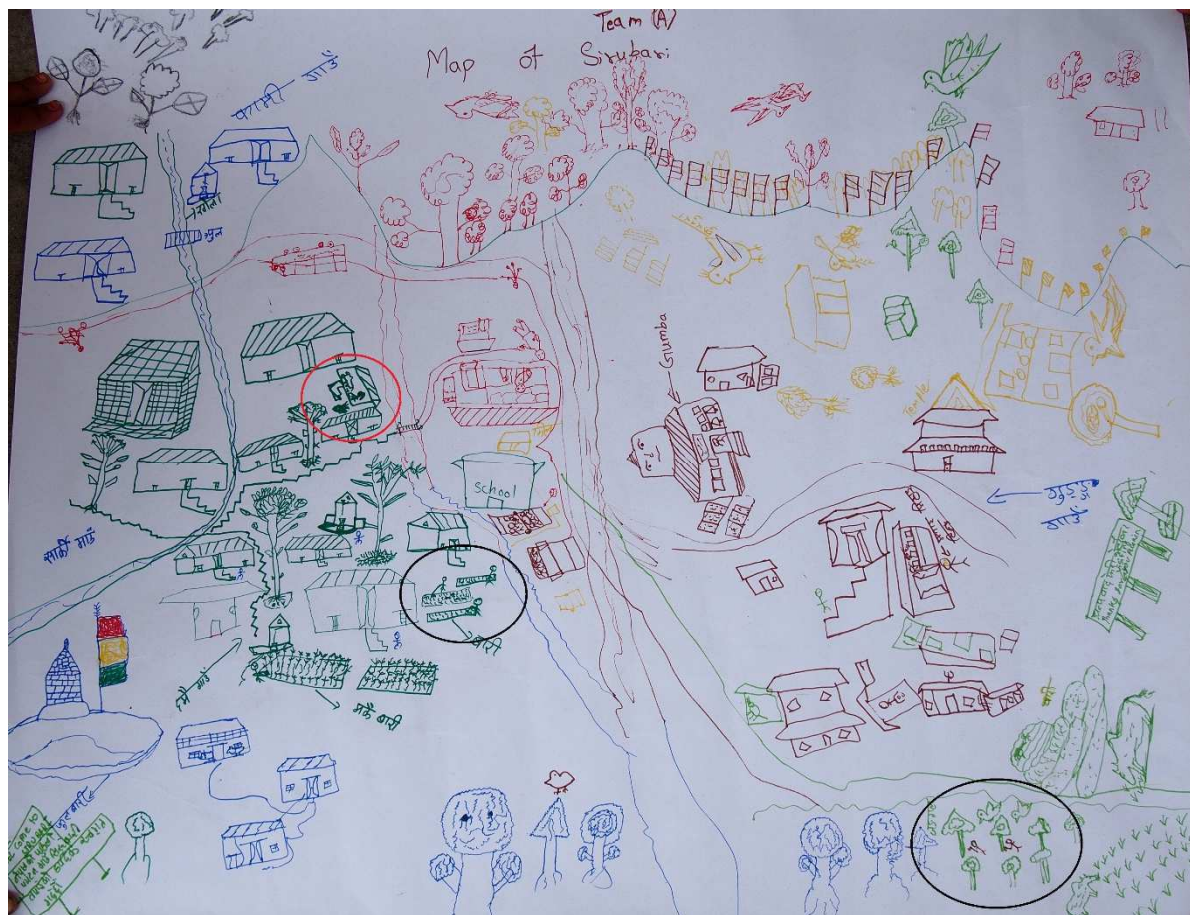


Figure 21 : Carte sensible du village réalisée par un groupe de garçons de l'atelier théâtre : connaissance sociologique, répartition du travail et loisirs environnants. Carte du 14 avril 2017. Source photographique : L. Landrin.

Dans le même temps les filles qui ont réalisé une autre carte sur une feuille A3 rose (Figure 22) avec le commentaire suivant :

« On a fait les routes qui vont jusqu'à Pokhara. Il n'y a personne dans le village parce qu'ils sont tous partis à l'étranger. Il y a la plaine et le soleil entre les montagnes. Il y a aussi le temple de Bouddha et la maison d'une amie car j'aime bien aller chez elle. Ici c'est le village gurung et là-bas il y a un autre village plus loin. Il y a des fleurs devant les maisons ».

Là encore cette représentation est riche pour lire la manière dont l'espace est perçu et vécu par un groupe de jeunes filles. Sur cette carte il n'y a aucune mention des castes du village, mais la mention ma maison (*my house* - cercles blancs) est récurrente, ce qui est l'opposé de la carte des garçons (qui elle ne signale pas explicitement leur maison mais illustre toute la répartition sociologique du village) (Figure 22). L'espace sur la carte ne fait pas figurer de personnes : elle représente le vide qui est une conséquence de la migration. Enfin dans cette interprétation du village et des lieux qui comptent il n'y a pas de mention de loisir en particulier, même si les rhododendrons sont en fleurs ce qui laisse supposer que les filles aiment aller voir les arbres ou cueillir ces fleurs. La part intrigante de cette carte et qui n'a pas été explicitée par les filles dans leur discours reste le terrain de volleyball qui est très grand. On peut donc se demander s'il représente un lieu démesurément grand parce qu'il est à côté de l'école et que les filles passent souvent devant, ou s'il y a au travers de cette représentation de territoire la projection d'une envie de participation. Ce qui est certain, c'est qu'en l'espace de deux ans je n'ai jamais vu de jeunes filles jouer sur le terrain de volley.

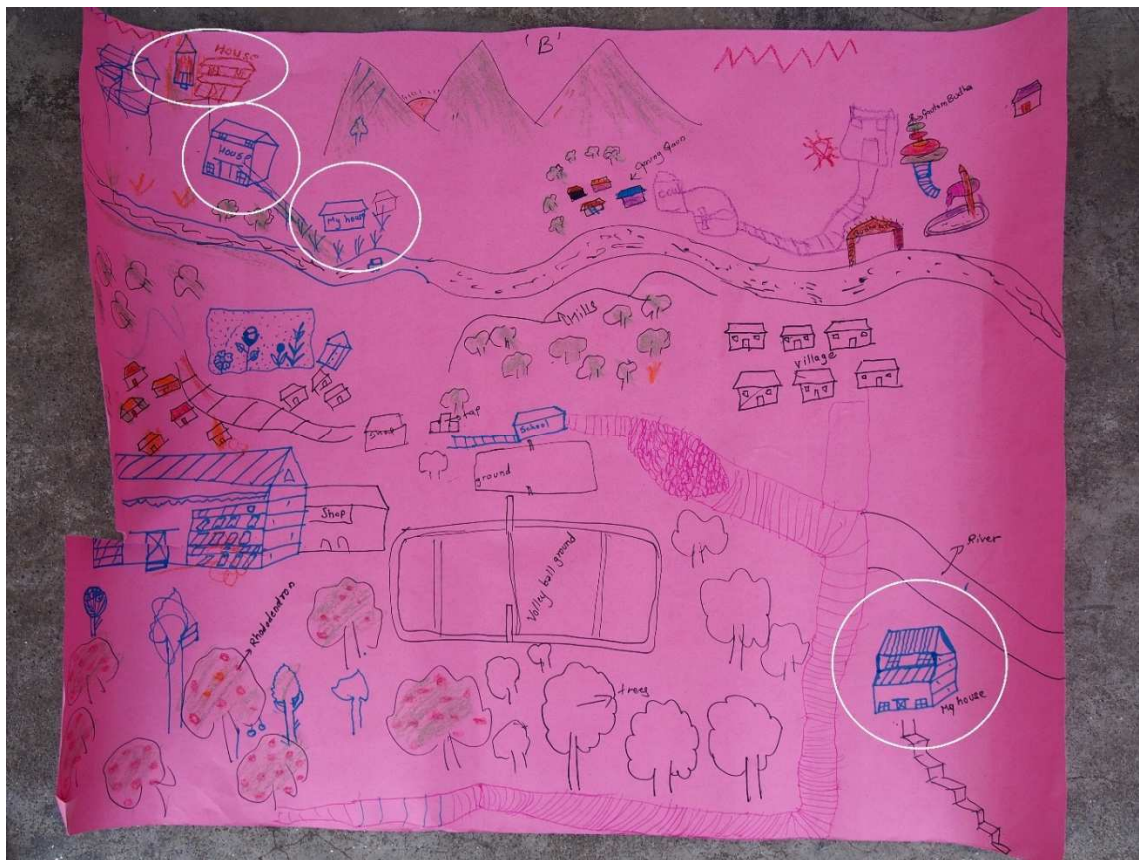


Figure 22 : Carte sensible du village réalisée par un groupe de filles de l'atelier théâtre. « My house » dans un village dépeuplé et traversé de routes. Carte du 14 avril 2017. Source photographique : L. Landrin

Le dernier groupe ce jour-là a produit une représentation du village en utilisant davantage des textures comme des pierres, du végétal et des morceaux de plastiques (*Figure 23*). Les filles ont présenté leur carte au groupe de la manière suivante :

« Il y a une tache faite avec de l'eau pour symboliser de la pluie, et il y a le soleil. Il y a un grand endroit où on coupe de l'herbe. Il y a deux petits champs dans notre village parce qu'on a peu de champs, mais il y en a des grands chez les Gurung, avec des gens de notre famille qui y travaillent. On a dessiné un dispensaire (*health post*), et puis aussi des femmes qui travaillent dans les champs avec des gens assis à côté qui les regardent et qui ne font rien. Il y a aussi une rivière en bas ».

Dans ce dernier cas, le groupe a moins cherché à représenter le village dans son ensemble que diverses activités en parallèle. On voit sur la gauche (cercle rouge) l'importance visuelle et spatiale que prend le champ, symbole d'un espace que les adolescent·es fréquentent et connaissent bien. J'ai aussi choisi d'entourer de noir la mention des hommes assis au bord des champs qui regardent les femmes travailler parce que ce point a fait l'objet d'un débat. En effet, lorsque le groupe a présenté sa carte les garçons ont contesté cette représentation en disant que les hommes travaillaient dur, tandis que les deux groupes de filles assuraient (avec timidité et en cherchant du soutien chez les autres filles) qu'on voyait beaucoup d'hommes assis à ne rien faire. Preuve que l'exercice donnaient aux adolescent·es des représentations d'ores et déjà différentes et genrées de l'espace villageois.



Figure 23 : Carte sensible et photographie du second groupe de filles de l'atelier théâtre : une représentation du travail dans les champs dans un univers sensitif. Carte du 14 avril 2017. Source photographique : L. Landrin

Ces trois cartes ne peuvent pas suffire à construire un propos géographique ou sociologique général sur le rapport qu'entretiennent les adolescent·es au village en fonction de leur genre ou de leur caste. Mais on voit toutefois qu'entre la représentation construite par les garçons et celles des filles, apparaissent de multiples différences sur la vision globale du village et sur ses espaces dignes d'intérêt en fonction d'un vécu. A elles seules, ces cartes permettent de fonder des hypothèses sur différents modes d'habiter avec des représentations parfois en désaccord. Au-delà de tout ce que

ces cartes disent sur les différents apprentissages d'un espace, sur le rapport au domicile, à l'espace public ou au lointain, l'exercice était utile pour se rendre compte que les espaces du temps libre, du loisir, des devoirs ou du bien-être étaient déjà différents en fonction des garçons et des filles à l'adolescence, et que l'école où se déroulait le théâtre était un lieu mixte qui leur fournissait un espace et des vécus en commun.

3.4 Le tourisme, un opérateur spatial de la différence entre les castes

Sur les cartes administratives et officielles, le village de Sirubari dessine une unité géographique, mais si l'on s'attache à comprendre les espaces vécus, perçus et conçus, le village est véritablement scindé en deux. La recherche d'un lieu où construire le théâtre a surtout révélé qu'à contrario du discours égalitaire entre les castes, le village restait scindé entre les Gurung et les basses castes et que le tourisme était un opérateur de cette différence. Dans les cartes mentales d'adolescent·es par exemple (*Figure 21* ; *Figure 22* ; *Figure 23*), apparaissent sans surprise des ruptures qui sont assez visibles dans le paysage du village, avec notamment la route qui sépare les groupes de castes ou la forêt et la montagne qui indiquent le lointain. Mais ce qui est intéressant c'est l'interprétation de frontières invisibles entre les castes. En effet entre le vécu que ces adolescent·es de basses castes et de hautes castes ont de Sirubari et le vécu qu'ont les touristes de passage au village, il y a un monde⁶⁴. C'est particulièrement frappant si l'on regarde en détail la carte mentale (*Figure 22*), où la partie gurung du village est très réduite : en haut au milieu de la carte on devine quatre maisons entourées d'une rangée d'arbres : c'est le village gurung. Dans cette représentation, la partie gurung de Sirubari occupe un très petit carré de la feuille qui fait littéralement la même taille que la cour de récréation de l'école. Si l'on avait demandé à des touristes de créer une carte de Sirubari, nul doute que la proportion eut été inverse. Il est intéressant de constater sur cette carte d'enfant, l'habitat gurung est cloisonné par un ensemble d'éléments qui sont des effets de frontière : des arbres, une route et un long chemin en pierre. Dans la carte du groupe de garçons, seuls les hauts lieux touristiques du village ont été représentés : le temple (*gumba*) et le hall touristique. Au milieu de ces hauts lieux il n'y a rien, comme si aucun habitat n'existait ou qu'aucun chemin n'y menait. Dans ces trois cartes, le village gurung figure donc comme un espace vide : il est soit insularisé par ses hauts lieux (*Figure 21*), soit clôturé et minuscule (*Figure 22*) soit inexistant (*Figure 23*). Il est également intéressant de voir que sur la carte des garçons (*Figure 21*), l'un a fait mention du panneau qui indique « bienvenue à Sirubari » à l'entrée Est du village, et n'a pas fait figurer le second panneau qui indique « merci de votre visite et au revoir » à la sortie ouest du village. Sans que les adolescent·es l'aient analysé en ces termes, il me semble que l'on peut voir dans cette représentation la volonté d'étendre la visibilité touristique du village à la partie basse caste de Sirubari.

⁶⁴ Dans les groupes d'adolescent·es avec qui j'ai travaillé, il n'y avait aucun· Gurung, mis à part sur une séance au début. Tous les enfants gurung ont été envoyés dans des écoles privées en zone urbaine, et une seule d'entre elle est à l'école primaire du village.

Ce que montrent ces cartes et toute la phase 1 et 2 du protocole du théâtre déclencheur, c'est que Sirubari est scindé. Le développement du tourisme n'a fait que renforcer des logiques de frontières entre les castes puisque Sirubari est présenté aux touristes comme un « village typiquement gurung » tandis que numériquement parlant c'est un village de basses castes, et que le développement de l'activité touristique ne serait pas possible sans eux. Pourtant, la dynamique du *homestay* au travers d'une promotion de la culture gurung a agi comme une fabrique de distinction sociale, qui organise l'espace comme garant de la différence. Sirubari n'a pas de frontières au sens législatif du terme : aucun poste de contrôle ni aucune limite administrative n'existent. Mais l'effet de la route qui scinde le village, renforcé par l'installation de panneaux dédiés aux touristes ainsi que les frontières mentales dessinées par les enfants distinguent deux espaces très clivés. Ainsi lorsque l'on a voulu mettre en place une activité de théâtre mixte entre les castes, nous avons eu d'un côté les Gurung qui parlaient à voix basse dans leur langue pour ne pas accueillir des « femmes alcooliques à problèmes » ; et des hommes ou des belles-mères de basses castes qui ne donnaient pas la « permission » pour que les femmes participent à une activité dans la partie gurung du village. La recherche d'un groupe de théâtre a donc permis de lire des organisations spécifiques des territoires du village qui a mis en avant l'impossibilité de mixer des groupes de femmes entre elles. Or cette impossibilité structurelle se passe sous couvert d'un discours officiel qui prône l'égalité, l'horizontalité et le caractère avant-gardiste du tourisme communautaire. Le tourisme de Sirubari s'est en effet construit comme un opérateur de justice plurielle participant à une distribution des biens (justice distributive), intégrant des basses castes (justice de reconnaissance) avec un comité élu chaque année qui constitue une instance de régulation (justice procédurière) (Fraser, 2010; Honneth, 2004).

Si l'on s'en tient au show culturel du soir qui met en coprésence les femmes de basses castes (pour le chant) et des femmes gurung (pour la danse), ce modèle touristique donne effectivement une impression spontanée de fluidité dans les structures sociales et les espaces du village. Mais lorsque l'on tente de construire un groupe de population mixte et que l'on cherche un lieu pour une activité nouvelle, on constate que le tourisme n'a fait qu'endiguer la présence des basses castes pour ne les rendre que partiellement visibles que dans des espaces et des temps choisis. Ainsi les adolescent·es comme les adultes de basses castes ne passent jamais ou très peu au travers du village gurung, et inversement les Gurung ne passent très peu si ce n'est jamais dans le village de basse caste. Les relations de pouvoir et les fractures sociales existaient avant la mise en place du tourisme bien sûr et comme dans tout le système social népalais, l'organisation des castes repose sur un arrangement de l'espace qui fait en sorte d'éviter des coprésences pour maintenir un ordre de pureté dans chaque communauté. Mais le tourisme a reconfiguré des rapports de domination et renforcé les divisions matérielles et symboliques entre communautés. Ainsi, loin de lisser des inégalités, le tourisme a été un opérateur de réagencement de l'espace créant de nouveaux rapports de force. Et l'ensemble de cette économie ne tient que sur les performances quotidiennes reconduites par les un·es et les autres pour maintenir une scène qui organise l'illusion d'une communauté réussie.

En cherchant à créer un espace de théâtre et en invitant un groupe à participer à cette activité, c'est toute une structure sociale et un système d'organisation de l'espace qui se sont illustrés. Dans cette section, j'ai montré que les réactions d'un système face à l'instauration d'un théâtre ont rendu saillantes certaines structures sociales et spatiales aux fondements de l'équilibre villageois. En particulier, la méthode du théâtre déclencheur peut permettre d'analyser l'espace domestique non

pas comme un espace des possibles mais comme un lieu où l'on contrôle ses mots et ses gestes. La méthode du théâtre déclencheur a aussi permis de lire des projections de soi inégales dans les espaces publics, qui sont à la fois habités et traversés de manière singulièrement différentes selon sa caste ou son genre. Ainsi, cette démarche de recherche est opérante pour mesurer pleinement quels sont les espaces mais aussi les temps « libres » dont bénéficient des individus ou ce qui éventuellement les retient. J'ai montré que Sirubari n'était pas un espace unitaire et qu'il n'y avait pas d'espaces vides en son sein. Les espaces, les frontières et surtout les droits à l'espace sont ordonnés dans des formes de théâtralités quotidiennes dont les habitant·es font parties. Par conséquent les difficultés successives pour prendre part à un lieu théâtral ne sont que des occasions d'attester la solidité des structures spatiales et sociales qui organisent le village, lesquelles structures étaient partiellement invisibilisées avant que je ne tente de réunir un groupe mixte d'adultes... quelque part. Au-delà de tout, ces premières phases du protocole nous ont permis de comprendre avec Pariksha que les femmes de basses castes en particulier mais les femmes gurung également, n'avait structurellement ni de lieu ni de temps à elles. Réunir un groupe de femmes à Sirubari est donc particulièrement difficile, comme probablement dans d'autres régions du Népal rural, car cette opération relève en soi d'une contestation du rôle des femmes et des libertés agencées par un système patriarcal. Si le lieu théâtral ne peut se créer aisément dans un système local, c'est parce qu'il défait l'aspect nécessaire et normatif d'un usage de l'espace. Dès lors, puisqu'il n'y a pas véritablement de lieu qui permette aux femmes de se retrouver dans un espace non censuré, l'aménagement d'un lieu théâtral est nécessairement transgressif. C'est à présent la résonance de cette dynamique de lieu que je voudrais approfondir. Car si le théâtre déclencheur permet de lire des « espaces » et des « dynamiques territoriales » à l'échelle d'un village, son atout méthodologique tient surtout à la possibilité d'instaurer « un lieu » de création.

4. Le lieu théâtral

Dans ma méthodologie, je distingue le lieu théâtral, des spatialités théâtrales (chapitre 5) et de l'espace de la performance (chapitre 6). Dans cette typologie, espace, spatialités et lieu ne sont pas des synonymes interchangeable. Et si le théâtre dans son sens grec *signifie le lieu d'où l'on regarde*, c'est bien parce qu'il y a dans la notion de lieu des caractéristiques spécifiques sur lesquelles il faut se pencher. Le terme de lieu n'est pas l'apanage des géographes et il est même l'un de ces termes les plus usités par les sciences sociales et les études théâtrales. Mais précisément parce que son usage est en proie à un flou conceptuel, j'aimerais réinterroger le lieu au travers de l'épistémologie géographique afin de définir plus avant la pertinence de parler des lieux théâtraux de Sirubari qui sont advenus avec la méthode du théâtre déclencheur.

4.1 L'ambivalence heuristique du lieu en géographie

Chez les géographes, l'usage du terme de lieu a d'abord été mineur, désignant un endroit et son inscription topographique. Avec l'évolution d'une géographie humaine, le lieu s'est complexifié pour prendre en compte le sujet et s'attacher à son expérience du lieu. Ainsi progressivement, le lieu entendu comme *topos* (réceptif immobile) a été travaillé dans sa dimension herméneutique pour venir caractériser la dimension relationnelle de l'espace. Aujourd'hui dans le dictionnaire des mots de la géographie coordonné par Lévy et Lussault, il n'y a pas moins de quatre notices différentes pour définir ce qu'est un lieu : preuve étant que ce terme est devenu l'un des nœuds conceptuels importants de la discipline, à la fois complexe et ambivalent. Ce sont ces sens multiples qui préservent « le lieu » de son emploi hasardeux qui serait synonyme d'endroit ou d'espace délimité faute de mieux. Ainsi, je souhaite reprendre les quatre définitions que donnent successivement Augustin Berque ; Nicholas J. Entrikin ; Jacques Lévy et Michel Lussault dans le *Dictionnaire de la géographie* (Lévy & Lussault, 2013), pour montrer la pertinence de parler d'un lieu théâtral dans ladite méthode du théâtre déclencheur.

Selon Berque, le lieu c'est d'abord « là où quelque chose se passe » (Berque, 2013). Mais sitôt dit, l'auteur note l'usage imprécis du terme en français, tandis qu'en grec deux termes sont utilisés pour le lieu à savoir la *chôra* et le *topos*. Sans revenir dans le détail de sa démonstration, il importe de rappeler que *chôra* est un terme de la philosophie grecque qui désigne un concept ontologique. La *chôra* ce n'est pas seulement l'étendue d'un espace mais la matrice qui permet d'être en devenir. La *chôra* au sens premier est une friche : c'est une étendue des possibles. À l'inverse le *topos* en grec ancien aurait désigné plutôt le réceptif immobile et fixe : celui que l'on nommerait aujourd'hui l'espace topographique. Or selon Berque, cette distinction que fournit le grec ancien est à même d'expliquer pourquoi le lieu en français est important en géographie : précisément parce qu'il est un terme qui désigne à la fois *chôra* et *topos*. C'est donc en combinant les deux sens de ce mot que la géographie peut devenir une science des lieux : en dépassant la topicité pour s'intéresser au développement de l'être dans l'espace, sans s'affranchir non plus de la physique des lieux. Avec cette première définition, on voit que les géographes s'intéressent à la manière dont un lieu dans ses caractéristiques physiques ou sociales peut interagir avec la formation et l'identité de soi. Par conséquent je conserverai ce sens conceptuel pour évaluer comment la matérialité concrète et symbolique des lieux de Sirubari tels que l'école, le hall gurung ou le kiosque (*topos*) ont pu influencer la manière de mener l'activité théâtrale qui conduit à une découverte de soi (*chôra*).

Dans un second temps, Entrikin définit le lieu comme « une condition de l'expérience humaine » (Entrikin, 2013). Selon l'auteur, les humains vivent leur existence dans et au travers des lieux. C'est le lieu qui fournit un sens à nos identités, à nos récits, à nos présentations de soi et qui organise notre construction psychique et relationnelle au sein d'un monde social. Alors que le lieu était au début de la géographie un terme relativement banal (selon Carl Sauer à la fin du XIX^e siècle), il est devenu central avec le développement de la géographie humaine. Si le lieu s'est approché des conceptions herméneutiques du sujet, c'est parce que la géographie a pris en compte l'expérience du sujet dans l'espace. Selon cette définition, il n'existe pas de lieu en soi mais toujours des constructions et des rapports aux lieux. Puisque le propre de l'humain repose sur l'action, la transformation et l'interaction avec un milieu, le lieu n'existe qu'en tant que résultat d'une

interaction. Selon Entrikin, « bien des géographes reconnaissent que le lieu est plus un processus (une relation d'expérience entre le sujet et un *locus*) qu'un objet donné » (*Ibid.*). Le lieu donc c'est ce qui interagit avec la formation du sujet (qu'il soit individuel ou collectif). Et l'auteur ajoute que « L'identité du lieu implique des stratégies discursives des sujets, des récits créant un sens d'ensemble, en termes de biographie humaine, de solidarité communautaire, et d'appartenance au monde entier » (*op.cit.*). Dès lors étudier la dimension relationnelle des lieux est un travail de géographe, et je garderai donc cette seconde définition pour montrer que le théâtre est une pratique de lieu, condition d'une expérience.

Si ces deux premières définitions caractérisent bien le lieu, les auteurs notent toutefois que le terme conserve des ambiguïtés et continue d'avoir des frontières floues qui le rapprochent parfois d'autres termes de la géographie comme ceux d'espace vécu, de territoire, de site ou encore de milieu. C'est la raison pour laquelle d'autres caractéristiques sont ajoutées à sa définition. Pour Lévy, le lieu c'est « l'espace dans lequel la distance n'est pas pertinente » (Lévy, 2013). Selon lui, le lieu est un type d'espace spécifique qui repose sur la coprésence. Ce qui caractérise le lieu dès lors ce n'est pas son étendue mais sa dynamique interne, ainsi la distance au sein du lieu est comme « suspendue » (*Ibid.*). Puisque qu'un lieu repose sur la coprésence d'acteurs et qu'il privilégie l'analyse des interactions en son sein, un lieu peut tout aussi bien être une cuisine, qu'une ville. D'ailleurs le monde devient lui-même un lieu quand on l'étudie comme un espace spécifique unitaire et dessiné par un régime de cospatialités (Lussault, 2013). Le lieu est donc difficile à limiter et à circonscrire puisque son échelle de pertinence est celle de la relation ou de l'interaction. Par conséquent ce qui importe dans cette définition c'est que le lieu est autre chose qu'une localisation ou une aire : c'est un « opérateur actif » qui distingue un espace spécifique du reste environnant (Lévy, *op. cit.*). Cette troisième définition sera pertinente pour renseigner le *lieu théâtral* puisque c'est la communauté d'émotion et le système de coprésence du groupe de théâtre qui fait advenir le lieu du théâtre et non pas son architecture, son étendue ou sa situation topographique.

Pour finir, Lussault considère que le lieu est la « plus petite unité spatiale complexe de la société » (Lussault, 2003). Selon l'auteur (qui s'oppose en certains points aux définitions précédentes), le lieu est nécessairement délimité dans l'espace et ce sont ses bornes qui forment la condition d'une expérience. Sans délimitation avec le dehors, sans séparation ou sans marquages, le lieu n'existe pas. D'ailleurs si l'on regarde un secteur comme le tourisme, la production d'espace équivaut à fabriquer des lieux qui soient bel et bien distinguables ; sans lieux il n'y a pas de tourisme (Sacareau *et al.*, 2015). Toutefois si le lieu est une unité reconnaissable et délimitée, elle est une unité complexe. Complexe dans le sens d'un tissage puisqu'un lieu est changeant dans le temps, selon les heures de la journée mais aussi dans les usages et les représentations qu'on a de lui, comme je l'ai montré précédemment aux travers de certains lieux de Sirubari. Pour Lussault il est important d'aller contre une définition faible du lieu car : « un véritable lieu n'existe pleinement qu'en tant qu'il possède une portée sociale, en termes de pratiques comme de représentations » (Lussault, *op.cit.*). Le lieu a donc des valeurs pour un collectif, quand bien même ses usages soient différenciés. Et ce sont ces valeurs identifiables de la part d'un groupe qui permet au théâtre d'être lieu.

Ainsi l'ensemble de ces définitions croisées permettent de concevoir le lieu comme un processus, un espace de base pour la vie sociale ou la formation de soi et surtout comme un tissage complexe de données matérielles et symboliques qui font de lui est autre chose qu'un point localisable sur

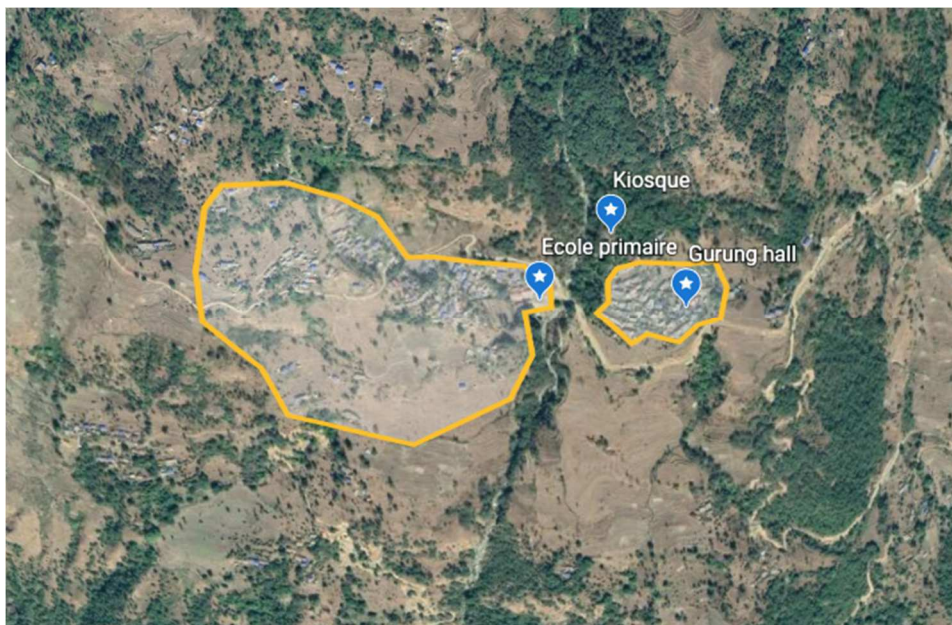
une carte. Les approches de géographie humaine ont permis de distinguer le lieu par un caractère relationnel et interactif, lui permettant de ne pas risquer l'équivalence avec d'autres termes proches. Aussi faut-il concevoir le lieu dans un sens fort qui fait de lui un espace délimité au travers duquel une expérience de soi et du monde advient. C'est au travers de lui que l'on appréhende le réel mais aussi qu'on le transforme, et en extrapolant les termes de Zask, on pourrait aller jusqu'à dire qu'un individu (ou un groupe) *prend part* au monde au travers des lieux. Ces différentes couches de sens m'intéressent pour définir les enjeux d'une référence à un *lieu théâtral* plutôt qu'à un espace théâtral, un territoire ou un site. D'ailleurs, il est amusant de constater que lorsque Berque énonce les mots proches du lieu dans sa définition il cite : « endroit, place, position, site, emplacement, parages, lieudit, localité, coin, scène, théâtre » (Berque, 2013). Le théâtre et la scène seraient des termes proches du lieu, justement parce qu'ils recourent les quatre différentes définitions et les qualités du lieu énoncés ici. Je voudrais donc à présent mettre en dialogue les acceptions du lieu que font les géographes, avec le terme de lieu théâtral.

4.2 L'avènement du lieu théâtral comme composition avec la matérialité concrète et symbolique des lieux

Il faut sans doute s'étonner de cette expression française qui dit que quelque chose « a lieu ». Berque dit que le lieu c'est « là où quelque chose se passe », mais on pourrait prendre le chemin inverse pour dire que c'est lorsque quelque chose se passe, qu'un lieu advient (et c'est probablement là où Berque veut en venir également). Cette relation du lieu à l'action est très claire dans l'expression judiciaire « le lieu du crime » : avant que le crime ne soit commis, il n'y avait pas nécessairement de lieu. Il y avait peut-être une zone, une rue, un coin, un espace. Mais dès qu'un crime est commis on peut dire : c'est le lieu du crime. Cela signifie que le lieu ne précède pas l'action, c'est l'action qui le fait advenir. Et c'est une nuance qui fait sens dans mon travail, puisque contrairement à ce que l'on retrouve dans la plupart des études théâtrales (Pavis, 2002; Ubersfeld, 1996), le lieu théâtral à Sirubari n'est pas un bâtiment qui accueillerait des spectacles mais d'abord une pratique de coprésence, par laquelle un lieu advient. C'est la grande différence qu'il y a entre les études anthropologiques ou théâtrales qui portent sur des théâtres ou des compagnies de théâtre déjà existantes et ma démarche de théâtre déclencheur qui n'a pas de lieu prédéfini. Dans le premier cas le lieu théâtral est conçu comme une architecture et une institution ; dans le second cas, le théâtre *fait lieu* parce qu'il installe et délimite une portion d'espace dont le sens advient par la pratique d'un collectif. Ainsi contrairement à la typologie qu'opère Ubersfeld dans ses travaux, je ne considère pas le lieu théâtral seulement comme un bâtiment ou une forme spatiale (Ubersfeld, 1996). Ce que je nomme un *lieu théâtral* dans cette méthode désigne à la fois l'espace matériel concret (situé dans le village) et le système de coprésence qui le fait advenir comme unité close et distinguable.

Comme l'ont montré les sections précédentes, les lieux repérés comme potentiellement propices à l'activité théâtrale se sont révélés être des lieux changeants dont les accès sont profondément variables en fonction de l'heure, des périodes de l'année, des autorisations diverses et du statut social de chacun.e. Le lieu théâtral à Sirubari s'est donc construit non pas comme un lieu à usage unique qui serait entièrement dédié à l'art de la scène, mais comme une fabrique temporaire qui

détourne des lieux existants. En effet le théâtre déclencheur à Sirubari crée un contournement des lieux ordinaires. Et dans cette expérience de terrain, les trois lieux théâtraux ont été créés sur le support d'autres lieux : l'école, le hall touristique et le kiosque. Si ce choix de théâtre *in situ* est propre à une méthode de terrain, elle rappelle aussi la démarche de quelques metteur·ses en scène contemporain·es ou de compagnies qui ont choisi de monter des théâtres dans des lieux du quotidien (le Théâtre du soleil dans la cartoucherie de Vincennes ; la compagnie Opéra Pagai à Bordeaux qui ou plus globalement le festival de théâtre de rue d'Aurillac). Dès lors, comment les matérialités et les symboliques de l'école, du hall et du kiosque sont-elles intervenues dans la fabrique d'une composition des lieux théâtraux ?



Carte 7 : La répartition topographique des lieux théâtraux à Sirubari. Source cartographique : GoogleEarth, 28°07'42"N 83°45'39"E. Réalisation L. Landrin. Décembre 2020.

- **L'école**

Comme l'a montré la section 1.2 de ce chapitre, l'école primaire avec les accès partiels que nous avons obtenu, a fondé l'un des lieux théâtraux de notre méthode. Pour les gens du village, l'école est le lieu de savoir, et même si la plupart des enfants ne continuent pas leur cursus après la classe 12, avoir été à l'école ou non (être '*educated*' ou '*not educated*') crée un rapport de distinction sociale. L'école est donc une institution respectée et dont les acteurs ou actrices principales sont bien identifiées. Prendre l'école comme lieu théâtral a donc engendré l'association du théâtre à une activité pédagogique malgré nous. Mais instituer un lieu théâtral entre les murs de l'école rendait en quelque sorte légitime le théâtre, puisque l'activité était liée à une structure déjà connue et identifiable. L'école devenue théâtre brisait donc un tant soit peu le caractère mystérieux de la pratique théâtrale, et même si les parents ne s'intéressaient pas à ce qui se passait concrètement dans l'activité de théâtre, le choix de ce lieu installait un échelon intermédiaire de communication entre les habitant·es et nous. Fonder un lieu théâtral dans une institution existante comme l'école a donc certains atouts. Mais au-delà de son caractère institutionnel, ce lieu était aussi intéressant

parce qu'il est situé en contrebas de la route principale, avec une localisation qui rend le bâtiment visible de presque toutes parts. Ainsi, depuis la plupart des chemins du village on peut voir ce qui se passe dans la cour de l'école. De cette manière le lieu théâtral n'était pas caché, dissimulé, il ne tentait pas de se construire discrètement pour construire un complot : il était au contraire extrêmement visible (donc contrôlable). Par exemple tous les gens du village nous voyaient arriver à l'école et savaient quels jours avait lieu une séance de théâtre. Cette grande visibilité a été un atout et notamment auprès des adolescent·es car il se construisait sur un lieu familier, mais je montrerai aussi dans les sections suivantes comment cette centralité a pu être un frein au théâtre. Concernant la matérialité concrète des lieux, deux endroits ont constitué le lieu théâtral dans l'école : la salle de classe (*Figure 24*) et la cour de récréation (*Figure 25*).



Figure 24 : La salle de classe, lieu théâtral au dispositif reconfiguré. Source : L. Landrin. Avril 2017.

La salle de classe était composée de quatre murs, d'une porte et de quelques fenêtres sans vitres, ce qui laissait le son s'échapper de la classe. Par ailleurs, il n'y avait pas d'électricité et le bâtiment dépendait de la luminosité extérieure. Mais la salle de classe devenue lieu théâtral a recomposé la matérialité des lieux. Le tableau était un outil du décor et les tables ainsi que les bancs avaient été poussés de sorte à laisser un grand espace au sol pour se déplacer. Si bien que le dispositif disciplinaire de la classe (avec des bancs tournés vers un·e professeur·e qui détient le savoir) était brisé. La reconfiguration de l'espace et de son mobilier a laissé place à de nouvelles libertés en contournant l'hexis corporelle des écolier·es, ce qui a fait advenir ce fameux un espace vide propice à la scène de théâtre.



Figure 25 : La cour de l'école : vaste espace sous les regards extérieurs. Source : L. Landrin, avril 2017

La cour de l'école quant à elle est un espace à l'extérieur, hors les murs. Sa topographie en fait presque une scène malgré elle, en témoigne cette image (*Figure 25*) dans laquelle Pariksha donne une consigne pour un exercice au collectif, tandis qu'un groupe de jeunes hommes s'est assis en haut de la butte, adossé au moulin électrique pour regarder ce qui se passe. La cour avait l'avantage d'être bien plus vaste que la salle de classe, et permettait d'effectuer de plus amples mouvements avec son corps. Lorsque les adolescent·es étaient en trop grand nombre il nous fallait occuper simultanément la cour et la classe pour répéter les pièces. Ces deux espaces de l'école sont donc venus construire le lieu théâtral de manière complémentaire, et souvent les ateliers débutaient dans la cour pour échauffer les corps, courir, s'étirer avant d'aller dans la salle où un registre à la fois plus intime des corps et de concentration pouvait advenir. Ainsi le premier des lieux théâtraux de Sirubari a-t-il investi un endroit identifié comme une institution de savoir pour contourner les fonctions et les dispositifs disciplinaires propres à l'école. Ce lieu théâtral a tantôt été très ouvert (pendant les vacances et lorsque nous avions les clefs du lieu), tantôt très fermé (lorsque venait la période des examens ou que les autorités de l'école s'opposaient à son occupation). Il faut donc entendre que le lieu théâtral était à la fois un contournement des matérialités, des symboles et des fonctions du lieu ; mais qu'il ne pouvait pas s'abstraire complètement du caractère institutionnel du lieu ni de sa topicité à contrainte. Le lieu théâtral à Sirubari a toujours été une installation temporaire en négociation avec ce qui faisait par ailleurs autorité sur le lieu.

- **Le hall communautaire gurung**

Le second lieu théâtral de ce terrain a été le hall des Gurung. Je garde volontairement le terme de hall parce que c'est en anglais qu'il est désigné par les habitant·es '*Gurung Hall*'. Ici encore une fois le lieu théâtral s'est installé sur un espace bien identifié institutionnellement. Construit pour recevoir les touristes et représenter le '*cultural show*', ce hall au milieu de l'espace de vie gurung surplombe les maisons et les chemins du village. Contrairement à l'école, ce lieu contient des vitres ce qui l'isole davantage du reste de la communauté. Pensé pour accueillir une scène de danse et de chant pour les touristes, le hall est un espace relativement grand, d'environ 35m² cimenté (*Figure 26*). La pièce est aménagée en deux parties : d'un côté figure un espace vide avec des tapis fins au sol et de l'autre des chaises disposées sur de petits gradins, c'est depuis ces chaises que les touristes assistent au spectacle. Ce hall est donc tout entier tourné vers le tourisme et sa fonction première est d'assurer la réputation du lieu si bien que l'espace est très entretenu, équipé d'électricité et décoré avec soin avec notamment des petits rideaux et des photographies des traditions gurung aux murs.



Figure 26 : Une Gurung danse devant une association de femmes venues de Pokhara en tourisme. Source : E. Berthe. Octobre 2017

Le Gurung Hall donne l'avantage d'être construit pour les arts vivants et la disposition de l'espace forme une scène permettant d'accueillir un public. Ainsi, de par son aménagement et sa fonction, ce lieu permet d'envisager l'insertion du théâtre comme une nouvelle pratique spectaculaire ou performative venant s'ajouter aux arts traditionnels. Mais le hall est un lieu de pluriactivité et il sert aussi de lieu de réunion au comité gurung. Ce lieu est donc une institution centrale, cadencé quand il n'est pas utilisé, et contrairement à l'école dont nous avons eu les clefs assez facilement, il

fallait toujours attendre qu'une autorité (homme ou femme gurung) vienne ouvrir le hall pour que nous y ayons accès. Construire ici un lieu théâtral bénéficie donc d'une architecture pensée pour les arts vivants, mais sous contrôle d'une autorité de caste. La raison de cette surveillance tient au fait que le Gurung Hall est par excellence le lieu par lequel les Gurung cultivent l'aura du village, et c'est au travers de ce lieu précis que les touristes voient le déploiement condensé d'une culture qui est instrumentalisée à des fins de mise en spectacle d'un art local. Instituer un lieu théâtral dans le hall gurung est une manière de s'arranger avec les autorités locales qui donnent en même temps que l'accès à un lieu, un consentement à l'activité théâtrale. Ceci étant, faire du hall un lieu théâtral va à l'opposé d'une démarche de promotion du folklore. Bien qu'il utilise les lieux d'une démonstration spectaculaire, le lieu théâtral installé dans le hall développe des usages du lieu qui sont autres, et dessine une nouvelle unité d'espace destinée à de nouvelles présentations de soi.

- **Le Kiosque.**

Enfin le troisième et dernier lieu théâtral advenu par la méthode du théâtre déclencheur est un kiosque situé à cent mètres en dehors du village. Construit le long d'un chemin de pierre qui monte jusqu'au sommet de la colline, le kiosque est appelé localement le *'picnic spot'* (Figure 27 ; Figure 28). Sa fonction première est d'accueillir des groupes scolaires en visite au village et son espace est divisé en trois grandes aires : un espace de cuisine couvert dans lequel faire du feu, un kiosque central en béton et en bois et une plateforme de terre battue. Cet ensemble composite permet l'accès à un grand espace collectif mais aussi à un ensemble de recoins dans lesquels chacun·e peut s'isoler lors d'exercices individuels, chants, dessins ou synopsis (Figure 28).



Figure 27 : Le kiosque et sa plateforme ouverte : espace liminal pour un lieu théâtral. Source : M. Baudot, décembre 2017

L'ensemble du site est entouré de forêt et la première habitation est à 50 mètres en contrebas du kiosque. De fait, le *picnic spot* est presque laissé à l'abandon et je n'ai vu qu'une seule fois les cuisines ouvertes pour accueillir un groupe. Dans les usages quotidiens, le kiosque fait plutôt office de halte pour les personnes qui vont dans les hauteurs pour couper du bois ou promener leur bétail, mais peu de personnes fréquentent ce chemin dans l'absolu. À l'inverse des deux autres lieux théâtraux donc, ce kiosque est un lieu ouvert et sans clefs sur lequel aucune institution n'a véritablement d'autorité. Il est à l'écart du village et par conséquent à l'abri du contrôle collectif et son isolement permet d'élever la voix ou de chanter sans être entendu. Sa localisation, son architecture et sa liberté d'usage le façonnent comme un espace liminal entre le village et l'ailleurs, entre l'habitable et la forêt. Comme l'illustre le dessin de Marine (Figure 27), le kiosque est un espace souvent vide et davantage peuplé de végétaux que de présence humaine.



Figure 28 : Lieu ouvert de création, le kiosque avec ses multiples recoins. Source : L. Landrin, octobre 2017

Le kiosque est pour ainsi dire un espace liminal, un espace de l'entre-deux où se créent des formes de liberté et de jeu avec l'altérité (Fourny, 2013). Passablement délaissé, mi ouvert-mi fermé, à la fois construit en pierre et envahi par la nature, à la fois isolé mais connu de tout le monde : l'espace liminaire du kiosque a les fonctions sociales et symboliques d'un espace en marge. S'il permet de s'affranchir des contraintes institutionnelles, il est en revanche dépendant des aléas climatiques et ne permet pas d'être fréquenté à la tombée de la nuit. Espace ouvert et à mi-chemin entre village et forêt, le kiosque est aussi un lieu potentiellement ouvert aux animaux sauvages ou aux esprits. Ainsi comme toutes les marges, ce lieu est l'occasion de réinventer la société. Son caractère marginal a d'ailleurs permis à deux ou trois jeunes hommes (18-22 ans) d'assister aux répétitions de théâtre menées par des adolescent·es et de participer à certaines séances de jeu sans craindre les moqueries de leurs camarades restés sur le terrain de volleyball. Dans la vidéo (

Vidéo 6), on voit Nabin Pariyar – un jeune homme en attente d'un visa pour l'étranger – venir aider l'un des adolescents du groupe de théâtre à créer son personnage de scène. Nabin explique ici à l'adolescent comment jouer le rôle d'un oncle malhonnête. Dans le fond sonore de la vidéo on entend un groupe qui répète une chanson dans un autre recoin du kiosque, ainsi que les sons de nature, caractéristiques de cet espace liminal. On voit ici que l'architecture du kiosque permet d'inviter les participant·es autrement que lorsque le théâtre est institué dans l'école primaire. Et ce n'est pas un hasard si les jeunes hommes de 18-20 ans se sont autorisés à nous rejoindre en ce lieu.

Vidéo 6 : Un jeune adulte vient au kiosque pour prendre part au théâtre loin de l'école.

Vidéo 6 : Un jeune adulte vient au kiosque pour prendre part au théâtre loin de l'école. Source : L. Landrin. Octobre 2017.

Les groupes de théâtre de basses castes ont souvent alterné leurs ateliers de théâtre entre école et kiosque, tandis que le groupe de femme gurung a uniquement fréquenté le lieu théâtral du hall. Pour conclure, les lieux théâtraux ont été improvisés sur le moment en fonction des besoins et des opportunités laissées par le système villageois. Ainsi il est important ici de mesurer qu'aucun de ces lieux n'a été identifié collectivement comme « le théâtre ». Pour les gens du village, l'école ne s'est pas transformée en théâtre : elle est restée l'école et elle a temporairement permis de faire du théâtre, de même pour le hall ou le kiosque. Ainsi nous n'avons pas cherché à bâtir un lieu théâtral qui aurait eu pour fonction exclusive d'être un théâtre. Le lieu théâtral de notre méthode compose avec des espaces ordinaires et des conditions matérielles ou symboliques de lieux qui lui préexistent, tout en contournant les fonctions pour lesquelles ces lieux ont été originellement construits. Toutefois, le lieu théâtral ne peut s'étudier que dans une interaction avec sa matérialité puisque ce qui fait lieu c'est d'abord la coprésence des acteurs et des actrices. En effet, le lieu théâtral désigne moins une localité qu'un processus de relation : au théâtre c'est la nature du lien qui fait le lieu.

4.3 Le lieu théâtral ou la coprésence comme condition de l'expérience

Quels que soient les sites de Sirubari qui ont servi à mener des ateliers, ce qui permet de parler de lieu théâtral c'est l'établissement d'une communauté. Au-delà de sa topicité, le lieu théâtral s'illustre avant tout comme la condition d'une expérience où l'on ouvre un regard critique sur soi et sur la société. Or l'identité se renseigne et se forme par les lieux, en témoigne la définition du lieu par Entrikin:

« La question de base de l'identité est : qui suis-je ? Ou, dans le sens collectif : qui sommes-nous ? Alors que ces questions relevaient plutôt, traditionnellement, de la psychologie et la sociologie, la relation de l'individu ou du groupe au lieu ou au territoire est désormais posée comme une problématique centrale de la géographie humaine. » (Entrikin, 2003)

Dans cette définition, le lieu est ce qui permet à la fois de faire partie d'un environnement et d'y prendre part. Le lieu théâtral par extension c'est un espace depuis lequel un collectif qui devient un « nous » peut développer une capacité de réflexivité et d'objectivation. Le « nous » qui fonde le lieu théâtral n'est pas un dénominateur numérique : dans la pratique du théâtre on peut être quatre comme vingt-cinq, ce qui fait le nous c'est la décision collective de prendre part à une même expérience. Dans chaque terrain, que ce soit avec des adolescent·es ou des adultes, la première séance de théâtre a toujours eu pour objectif de former une communauté nouvelle et d'en définir les contours. C'est donc une décision collective qui, au travers d'un échange verbal et corporel,

fabrique le lieu théâtral comme un lieu de confiance et ajoute à l'espace existant un nouveau périmètre qui est celui d'une réciprocité de l'expérience. Dès lors, la définition forte du lieu théâtral tient moins à sa topographie qu'à la nature des relations qu'il met en place entre les participant·es.

Et de manière surprenante, si l'étape d'assemblage d'un groupe a été longue à Sirubari, la formation d'un « nous » au travers du lieu théâtral a été immédiate. En effet, sur les cinq groupes de théâtre que nous avons constitués avec Pariksha, la création de ce « *safe place* » a été d'une rapidité fulgurante, contrastant avec les hésitations et les méfiances qui précédaient la mise en place du groupe (Fraser, 2001). Ainsi le lieu théâtral ne se définit pas seulement par une coprésence, mais par une coprésence choisie et désirée, capable d'éditer des principes de co-responsabilité dans ce qui se passe. En effet, lorsque Entrikin ou Lévy parlent du lieu comme la construction d'une coprésence, ils ne cherchent pas à qualifier quel type de coprésence est à l'œuvre puisqu'ils parlent des lieux de manière générique, pourtant il y a des lieux où les coprésences équivalent à des tensions, créent des stress ou occasionnent des rapports de force. Le lieu en soi n'est pas nécessairement caractérisé par des coprésences engagées ou solidaires, mais le lieu théâtral oui. Bien qu'il y ait des rapports de force susceptibles d'intervenir à tout moment dans la pratique du théâtre, le lieu théâtral (lorsqu'il est mené par un théâtre critique vis-à-vis des relations de pouvoirs) peut proposer une nouvelle répartition des rôles (Boal, 2014; Raynor, 2018). Pour qu'une liberté d'expression ait lieu littéralement, cette coprésence construite sur des principes d'écoute et d'horizontalité des relations est indispensable. Ainsi, il y a lieu théâtral lorsqu'un ensemble dispersé d'individus forment un tout interdépendant et solidaire dans l'énonciation. Le lieu théâtral ne peut être créé par une autorité extérieure, elle est nécessairement le résultat d'une co-construction qui garantit la survie d'un groupe et sa sécurité vis-à-vis des autres lieux (ceux du dehors). Et dans cette première séance de théâtre, deux éléments ont systématiquement permis de faire advenir un contrat de réciprocité : le discours inaugural de Pariksha, suivi d'une rencontre entre des corps. Pour l'expliquer plus avant je propose de revenir sur les deux premières séances menées avec les groupes de femmes en octobre 2017 et mars 2018.

Pour élaborer un lieu théâtral, il faut que la première séance organise les principes selon lesquelles une communauté se choisit. Par exemple, ce ne sont pas parce qu'elles sont femmes, ou gurung, ou basses castes que les femmes des groupes de théâtre forment nécessairement une communauté. Ce n'est pas en qualité d'une essence (biologique ou même sociale) que se forme la communauté mais à partir d'une volonté de prendre part à une expérience et à chaque première séance, Pariksha prenait la parole pour poser les bases de ce fonctionnement. Voici ci-dessous le discours qu'elle a adressé aux femmes gurung lors de la première séance de théâtre, une séance qui a eu lieu le même jour que son discours face au comité touristique (*Carnet de terrain 4*).

Carnet de terrain 4 : Discours en népali de Pariksha lors de la première séance de théâtre avec les femmes gurung. Le 29 octobre 2017, à 20h30.

« Merci d'être venues, je suis heureuse que l'on puisse commencer à se rencontrer et à partager ensemble. On a rencontré certaines d'entre vous déjà et on a discuté de la possibilité de créer ce programme. La principale motivation d'être ici pour nous c'est l'usage du théâtre pour transformer la société. Comment peut-on utiliser le théâtre pour améliorer la société ? Si vous souhaitez, on peut ensemble créer une performance à la fin de nos ateliers. Vous pensez peut-être que vous n'avez pas besoin d'exercice ou d'entraînement parce que vous savez déjà comment jouer ou danser, mais tout apprentissage à besoin d'un processus et celui-ci aussi : jouer du théâtre (acting) ce n'est pas imiter quelqu'un et faire comme lui, c'est se connaître soi-même. C'est se connaître soi mais c'est aussi connaître la société, les amis, et c'est seulement quand on a commencé cette démarche qu'on peut parvenir à faire ce que l'on veut. Pour ma part, je fais des études en théâtre et des fois moi-même je me dis que je pourrais simplement aller sur une scène et jouer en faisant semblant, mais en fait j'ai besoin d'apprendre. Et si vous aussi vous apprenez maintenant à faire du théâtre ensuite vous pourrez enseigner à d'autres adultes et enfants comment faire du théâtre. Nous ne sommes pas là pour vous apprendre quoi que ce soit parce que vous êtes plus expérimentées que nous [à ce moment-là les femmes du groupe brisent leur silence d'écoute et contestent en disant 'non non ce n'est pas vrai']. Si, si, la vie est la plus grande professeure qui soit ; nous, nous avons simplement appris des choses dans les livres ou dans quelques expériences, mais nous avons envie d'apprendre des choses de vous, au théâtre nous mettons en place un processus d'enseignement et d'apprentissage dans le même temps. Alors allons-y et merci de nous faire confiance : on va utiliser le théâtre pour analyser les problèmes dans la société et nous tenterons aussi de trouver des solutions à nos problèmes. Peut-être que certaines fois vous vous sentirez ennuyées ou trop fatiguées parce qu'on vous demande de bouger votre corps et de sauter, mais dans la vie on ne trouve jamais le temps de penser à nous, de réfléchir à ce que nous sommes, alors prenons cette heure pour nous, et si vous ne comprenez pas le sens de cela, on s'arrête, on s'assoit et on discute. Vous êtes des femmes fortes, courageuses et vous êtes une inspiration pour moi et pour un grand nombre de personnes ».

Suite à ce discours, quelques réactions se sont faites sur le vif, une femme a dit aux autres « oui oui c'est vrai il y a beaucoup de problèmes dans la société, on doit faire du théâtre c'est une bonne chose » ; une autre dit « c'est une bonne inspiration, on est prêtes à essayer », une autre a renchéri « oui oui, on est prêtes à tout, et à t'écouter » lorsqu'une autre encore a dit « si on doit faire une représentation commençons dès ce soir, pas demain ! ».

Carnet de terrain 4 : Discours en népali de Pariksha dans le hall gurung suivi des premières réactions du groupe de femmes, le 29 octobre 2017, à 20h30. Traduction en français L. Landrin.

Dans ce discours retranscrit, Pariksha a choisi de désamorcer l'assurance que le chef gurung avait instauré en établissant que les gens ici n'avaient pas de problèmes et qu'ils n'avaient pas besoin d'apprendre. Pariksha a donc d'abord tenté de justifier en quoi le théâtre était un processus d'apprentissage et d'enseignement collectif quels que soient les âges. Dans ce premier groupe, les 11 femmes présentes avaient entre 25 et 65 ans mais la majorité d'entre elles avait 50 ans et était déjà grand-mère : il y avait donc un rapport de confiance à installer pour que le groupe accepte de recevoir des consignes de jeu de la part d'une équipe jeune constituée de Pariksha, Subina et moi. Ce discours inaugural a posé d'emblée la possibilité d'une horizontalité des relations d'apprentissage, ce à quoi le groupe a répondu positivement.

Dans le second groupe d'adultes constitué des femmes de basses castes en mars 2018, le discours de Pariksha était en partie différent dans la mesure où il insistait davantage sur les compétences qu'avaient les femmes *damaï* et *kami* et l'utilité de mettre ces savoir-faire en commun. L'effet visé par ses mots était le même, mais contrairement au discours avec les Gurung qui voulait convaincre les femmes qu'elles avaient des choses à apprendre quel que soit leur âge, le discours aux basses castes a été davantage orienté sur le fait que ces femmes avaient déjà en elles une multitude de savoirs. Dans les deux cas, le discours inaugural de Pariksha a défini les enjeux du théâtre en ces termes : travailler sur des problèmes de société et les résoudre ; apprendre des choses sur soi et les autres ; se faire confiance et prendre un moment à soi. Si ses mots ont été approuvés vivement par le groupe, c'est pourtant une autre étape de la séance qui a été décisive pour l'avènement d'un lieu théâtral : le passage par les corps (voir chapitre 3).

En effet, être en accord avec un discours est plus aisé que d'éprouver la confiance des autres avec son propre corps. C'est pourtant au contact du corps de l'autre qu'advient la véritable réciprocité cherchée par le théâtre. Toutes les premières séances de théâtre ont donc proposé des exercices corporels qui permettent à la fois de créer et de ressentir les bienfaits d'un lieu où une autre connaissance de soi est possible. Deux exercices méritent d'être partagés à titre d'exemple : celui de la toile ; et celui de la marche guidée en aveugle. Le premier exercice que j'appelle la toile et que Pariksha qualifie de *network* consiste à mettre le groupe en cercle clos pour se passer une pelote de laine. La première personne qui tient la pelote doit la lancer à une autre personne en face d'elle, tout en gardant un bout du fil entre ses mains. Lorsqu'elle lance la pelote, elle dit à haute voix le nom de la personne en face, pour bien signifier qui doit réceptionner la laine. La personne qui reçoit la pelote en conserve un bout à son tour, et relance la pelote à une autre personne en face d'elle et ainsi de suite jusqu'à parvenir à la dernière personne. À la fin de l'exercice une grande toile est tissée au centre du cercle à la manière d'une toile d'araignée puisque chaque participante a en main un morceau du fil. Cet exercice dure environ cinq à dix minutes en fonction du nombre de personnes présentes, mais l'exercice est fait pour être lent. La toile nous a servi à plusieurs reprises dans le théâtre déclencheur, mais lors de la première séance avec les femmes gurung le 29 octobre 2017 l'atmosphère était alors toute particulière : vers 21h nous étions 11 femmes dans le hall gurung sans électricité (ce soir-là il y avait une coupure générale), seule la lueur de quelques bougies et d'une lampe à pile éclairait la pièce. Tout le reste du village dormait ou était reclus dans les espaces domestiques, il y avait dans cette situation quelque chose d'assez transgressif si bien qu'une certaine mystique de l'instant rendait déjà le lieu secret. Quand la toile a été tissée (toutes les femmes y compris Pariksha et moi tenions un morceau de la pelote), les femmes se sont exprimées sur la beauté de la toile avec émotion. Puis après un instant de silence les yeux clos, Pariksha a dit ces mots :

« Nous sommes toutes loin de notre village, certaines sont nées ici, d'autres sont probablement venues après leur mariage mais maintenant nous sommes toutes ensemble, et nous sommes des femmes similaires. Comme cette toile que nous tenons, nous avons nous aussi ces multiples connexions. Nous sommes ensemble ici et maintenant et c'est la plus belle chose que nous puissions vivre ensemble : connectées par différents angles. Ce que vous voyez ici est un espace de sécurité pour nous toutes : à l'intérieur de cet atelier nous sommes toutes les membres d'un même groupe, nous sommes toutes reliées et c'est dans cette toile que l'on va commencer à partager nos histoires et nos vies. Nous avons besoin d'un lieu à nous. Cette toile le construit : ceci est notre espace de bienveillance et d'épanouissement. Maintenant on est toutes probablement à ressentir un grand nombre d'émotions parce que ce qu'on fait est nouveau et on a probablement beaucoup de pensées, alors partageons celles qui nous viennent, celles que nous avons là dans l'immédiat sur le cœur. »

Pariksha a proposé après ces mots de détisser la toile en faisant passer la pelote de mains en mains dans le sens inverse, en adressant une parole au groupe à chaque fois que l'on recevait la pelote. La première des femmes à détricoter la laine s'est lancée dans un long discours et Pariksha lui a demandé de simplement partager une phrase assez synthétique pour que tout le monde ait la parole. Alors la femme s'est reprise et elle a dit « je suis heureuse que vous soyez venues dans ce village, j'aime ce que l'on vit là comme si nous étions une classe de meilleures amies, c'est une bonne chose pour s'épanouir, je suis convaincu que ça nous fait du bien ». La seconde femme à recevoir la pelote a dit quant à elle qu'elle était « heureuse d'apprendre cela et que c'était très nouveau pour elle » ; la troisième (une très vieille femme) a dit à son tour : « faisons ça pour toujours, il faut que ça ne s'arrête jamais » ; la suivante a dit « moi je veux faire ça toute la nuit, avant de venir j'étais fatiguée mais maintenant je ne suis plus fatiguée », une autre a dit « je ne m'en irai jamais de cette toile » et ses mots ont laissé un profond silence collectif. Dans cet exercice chacune s'écoutait avec une attention extraordinaire, laissant aussi des temps de silence pour mesurer la charge affective du contrat qui était en train de naître. Les dernières à recevoir la pelote ont également dit « je suis heureuse d'apprendre une chose nouvelle, maintenant je ne veux jamais m'éloigner de cette toile », lorsqu'une autre a dit « merci pour cette opportunité de découvrir de nouvelles choses » et une dernière a ajouté « merci d'être venues dans ce village, maintenant je veux vous partager mon amour pour vous qui est plus grand que Sagarmatha⁶⁵, plus profond que les océans et plus large que n'importe quelle rue du village », une dernière enfin a dit qu'elle était « heureuse d'avoir cette occasion de faire croître l'empowerment des femmes et la confiance en soi ». Pour ma part au moment où je devais détisser la pelote et adresser un mot au groupe j'ai fait part de mon extrême gratitude pour l'instant présent et j'ai remercié ces femmes de m'accueillir dans ce qu'elles avaient de plus intime ; j'ai ajouté que même si je venais de loin avec une culture très différente, je me sentais bercée ici et maintenant par cette toile qui nous unissait. La pelote est ensuite revenue à Pariksha qui avait été la première à la lancer et elle a remercié tout le monde pour lui témoigner de cette confiance. Elle a ajouté qu'elle savait maintenant que nous pouvions nous apprendre réciproquement, un grand nombre de choses.

Peu de traces sont à même de restituer ce moment-là : mis à part mon dictaphone dans le coin d'une pièce qui m'a permis de retranscrire des mots, je n'ai ni image, ni vidéo, ni dessin de l'exercice.

⁶⁵ Sagarmatha est plus connu sous le nom d'Everest à l'international désigne la plus haute montagne de l'Himalaya, et sa signification en népalais désigne « la déesse mère du ciel ».

Mais ce que la toile a créé pour nous toutes à ce moment-là est allé bien au-delà des mots. La toile a servi à sentir et à ressentir physiquement la connexion qui était entre nous dans un cercle qui égalisait toutes les différences de statuts. L'exercice de la toile est particulièrement efficace pour symboliser et éprouver l'interdépendance. En effet, lorsque la toile est tissée, il est facile de sentir que ce qui se passe à cet instant ne peut durer que si chacune est en accord avec l'expérience : si une seule personne lâche son morceau de laine, toute la toile s'effondre. Si quelqu'un tire de son côté ou relâche un peu le fil, toute la configuration de la toile va être différente et peut être mise en péril. Cet exercice m'importe puisqu'en matérialisant le lien par un fil bien réel, la toile crée un espace qui est littéralement celui du lieu théâtral. La toile représente concrètement et symboliquement l'image de ce qui est en train de se construire, elle permet de voir sous ses yeux la construction d'une expérience collective que l'on sait unique. À la fin de la séance avant de se dire au revoir, l'une des femmes a dit « puisque nous nous voyons demain matin, autant rester ici toute la nuit et on ne s'arrête pas ». Et Pariksha elle-même m'a avoué plus tard dans la soirée qu'elle ne pensait pas vivre une chose d'une telle intensité en une séance. Outre la puissance de ce premier atelier, ce qui m'intéresse dans ce vécu collectif et dans ces témoignages variés, c'est d'avoir constaté que le lieu théâtral était bien autre chose qu'un hall, une école ou un kiosque. Le lieu théâtral est à la fois infiniment plus petit : il tient sur une toile, et infiniment plus grand puisqu'il traverse des âges et des différences pour donner à éprouver un sentiment d'universalité. En fabriquant la toile et en mobilisant la coprésence des corps de manière inédite, nous étions ailleurs que dans un hall, nous n'étions plus dans ce lieu qui accueille habituellement les touristes, nous étions dans un lieu que nous venions de créer par un témoignage collectif du plaisir à être là ensemble. La coprésence du lieu théâtral est donc intimement liée à une cospatialité : c'est parce que nous partageons le même lieu où nos corps sont connectés (la toile) que nous formons une communauté. Et ce lieu de sécurité est la condition de l'expérience du collectif.

Pour donner un autre exemple plus bref de la méthode par lequel advient un lieu théâtral, nous avons mobilisé lors de la première séance avec les adultes, la « marche à l'aveugle ». Avec le groupe de femmes de basses castes en mars 2018 nous avons proposé au groupe de sortir de la salle de classe où nous étions pour se mettre deux par deux et proposer une promenade guidée à son binôme. L'une des deux personnes garde les yeux ouverts et guide sa partenaire, qui a les yeux fermés, en la tenant par les mains ou l'épaule. La guide est alors responsable de la sécurité physique de sa partenaire : elle doit veiller à ce qu'elle ne rencontre aucun obstacle ou ne se fasse pas mal. En revanche elle peut profiter de cette balade pour faire découvrir à sa partenaire l'espace autrement et la surprendre avec la texture d'un arbre, avec les reliefs du sol ou tout ce qui échappe habituellement à nos explorations sensorielles. Exercice difficile à réaliser, la marche à l'aveugle demande d'avoir une confiance totale en son double, d'accepter de perdre le contrôle des repères qui lui sont connus et de sentir que l'on peut compter sur les autres (*Figure 29*). C'est une pratique commune en théâtre, dont l'efficacité repose à la fois sur la découverte de sens nouveaux car au début on perd littéralement son équilibre, mais qui vise essentiellement l'accord tacite et muet qui se passe dans un binôme, puisque c'est grâce aux gestes d'une autre que l'on retrouve cet équilibre nécessaire à sa sécurité. Ressentir temporairement une vulnérabilité et la résoudre en étant accompagnée dans ses mouvements crée une atmosphère profonde de fiabilité au sein du groupe. Ainsi en dépit de son apparente simplicité, la marche à l'aveugle dans l'expérience que j'ai pu en faire moi-même, permet de donner une confiance absolue et sans condition à une autre personne, au-delà de tout ce que nous avons l'habitude dans une relation de confiance amicale.



Figure 29 : La marche à l'aveugle avec le groupe de femmes kami et damai. L. Landrin, mars 2018

Suite à cet exercice les femmes du groupe ont témoigné de longs remerciements et dans le tour de parole qui s'est effectué l'une a dit « si on reçoit du soutien, tout est possible ». Ces deux exercices et ces deux retours d'expérience montrent qu'un lieu théâtral ne se limite pas à un espace physique quand bien même sa matérialité compte. Ainsi les limites du lieu théâtral ne sont pas topographiques mais des limites relationnelles, et c'est pour cela que le lieu théâtral n'est qu'un lieu temporaire dans le village : il n'existe que lorsqu'une communauté de sens est réunie et contourne une architecture existante pour en faire un espace à soi. Le lieu théâtral advient parce que chacun·e est dépositaire de la parole et du corps de l'autre, et que *l'ici et maintenant* dessinent un lieu au code comportemental neuf dont les règles sont approuvées collectivement. Et c'est la raison pour laquelle quelqu'un d'extérieur au groupe ne peut pas « entrer » dans le lieu théâtral comme il entrerait dans un lieu public. En effet même si le lieu théâtral peut se construire en plein air (dans la cour de l'école ou le kiosque), il est un lieu qui se distingue de l'extérieur, en établissant une certaine distance avec les autres lieux.

4.4 Un lieu aux limites sensibles

Le lieu théâtral contrairement à l'espace de la performance que j'étudierai en chapitre 6, fonctionne comme un huis clos. Le huis clos ne signifie pas littéralement que toutes les portes sont fermées, mais indique dans sa volonté que le public et surtout la passivité d'une figure qui resterait hors scène n'est pas admise. Le principe fondamental auquel tient ce huis clos, c'est de refuser qu'au sein du groupe de participant·es, il y ait une scission « acteurs/spectateurs » pour reprendre les termes de Boal. Le lieu théâtral s'accompagne ainsi d'une frontière symbolique pour désigner un espace à l'intérieur duquel chaque personne est en jeu (même quand elle observe temporairement une scène jouée par d'autres). D'ailleurs, ce huis clos s'est souvent accompagné d'une fermeture concrète et symbolique de l'espace : lors de la première séance de théâtre chez les Gurung, une des femmes est allée fermer la porte alors que nous étions toutes assises au sol : signe de l'importance selon elle, de clôturer le lieu avant de commencer la séance. Dans les ateliers des basses castes, les adolescent·es fermaient aussi la porte avec des chaises pour éviter que d'autres enfants plus jeunes n'interviennent ; et le groupe de femme un jour a même jeté des petits cailloux par les fenêtres pour faire fuir les adolescents qui faisaient les curieux. Que ce soit dans l'architecture (porte et fenêtre closes), dans l'agencement temporel (le soir) ou dans le message donné aux autres (verbal ou physique), le lieu théâtral s'organisait comme un antre à l'intérieur duquel s'imposait une égalité de participation et de prise de risque à jouer sur une scène. Toutefois il convient de noter que créer un lieu qui permette le développement d'une intimité est particulièrement compliqué à Sirubari comme dans la plupart des milieux ruraux du Népal où les événements se passent au vu et au su de tout le monde. J'ai montré dans les sections précédentes qu'il était difficile d'échapper aux regards qui occupent les fenêtres et à la volonté de certain·es villageois·es d'assister à la scène par logique de curiosité ou de contrôle public de ce qui se disait dans l'atelier était inévitable. Ainsi même dans le lieu théâtral de l'école qui a une porte et des fenêtres, nous n'arrivions pas à construire un huis clos qui s'apparente à un espace protégé d'un public temporaire aux fenêtres. Ci-dessous, deux photographies montrent le caractère oppressant des regards réguliers aux fenêtres (*Figure 30*). Il s'agissait soit d'enfants trop jeunes pour faire du théâtre avec nous, soit de jeunes hommes qui paradoxalement ne voulaient pas participer au théâtre quand on leur proposait, mais qui ne

voulaient pas non plus rester en dehors de ce qui se passe. Or fermer les volets en bois n'était pas possible car c'était la seule source de lumière de la pièce : il fallait donc négocier en permanence avec les regards extérieurs pour créer le huis clos nécessaire à l'atelier.



Figure 30 : Enfants et jeunes adultes : des regards perturbateurs pour le lieu théâtral. Source : L. Landrin. Avril 2017 et octobre 2018.

C'est cette impossibilité d'un huis clos que Marine a représenté (*Figure 16*) et qui schématise bien la difficulté qu'a rencontré le lieu théâtral pour se soustraire au regard social. Dans son illustration, le lieu théâtral est entouré de personnages blancs, anonymes mais (op-)pressants car nombreux et multipliant les points de vue depuis l'extérieur. C'est pour faire face à cette impossibilité d'un espace clos que nous avons choisi avec les adolescent·es et les femmes de basses castes de se retrouver au kiosque, puisque paradoxalement dans ce lieu à mi-chemin entre le village et la forêt, plus aucun regard extérieur ne venait perturber le théâtre. Le hall gurung était le lieu théâtral le plus clos d'entre tous, puisque le bâtiment était surélevé, que les fenêtres avaient un vitrage et que personne en dehors du comité touristique ne se permettrait d'y aller sans autorisation. Un jour toutefois dans l'une des séances du mois d'octobre 2017, un homme du comité touristique est entré dans le hall alors que nous étions en pleine séance. L'homme s'est assis sur un banc près de l'entrée et s'est mis dans la posture de quelqu'un qui allait rester confortablement installé à regarder une scène (une jambe rabattue au-dessus de l'autre). Les femmes du groupe l'ont tout juste aperçu mais elles ont continué leur exercice de théâtre image, imperturbables. L'homme est resté une minute devant cette scène puis il est parti de lui-même, refermant la porte derrière lui. La situation était très parlante : l'homme était entré dans le hall comme si c'était un espace ouvert, et il était reparti dans la minute alors qu'il avait commencé à s'asseoir. Ce membre du comité a compris de lui-même qu'il n'était pas invité à être là et qu'un spectateur à ce moment du théâtre était un voyeur. Sans un mot et sans s'interrompre dans le jeu, les femmes avaient continué à évoluer dans leur lieu théâtral, un lieu dans lequel cet homme ne pouvait pas entrer même s'il était déjà les deux pieds dans le hall.

Cet exemple rejoint la définition du lieu que donne Lussault selon qui « les lieux se caractérisent aussi par le caractère *sensible* de leurs limites » (Lussault, 2003). Par le terme de limite, Lussault prête moins attention aux limites concrètes et topographiques du lieu qui agiraient comme des frontières fixes, mais désigne plutôt les représentations collectives et les usages qui font du lieu une micro échelle de société. Cela veut dire que l'on peut parler de lieu dès lors qu'il y a un jeu de dedans/dehors, d'ouverture et de fermeture qui se met en place. Or le lieu théâtral se définit comme

un lieu extra-ordinaire : littéralement il se place en dehors de l'ordinaire. Le théâtre est un lieu qui se forme comme une échelle sensible à l'intérieur de laquelle des interactions nouvelles sont permises, parfois contraires aux codes de la bienséance et toujours différentes des rôles quotidiens. En témoigne cette phrase d'une femme gurung, le lendemain de la première séance de théâtre : « c'était très fort hier, ça fait trente ans que je vous connais mes copines et on est toujours très fortes pour se dire des blagues et se faire rire, mais on n'a jamais parlé des choses qui comptent comme ça ». À peine institué, le théâtre est apparu comme un lieu spécifique où l'on peut se dire ou faire des choses que l'on n'a jamais exprimées ou faites avant. Par conséquent, que ce soit dans les groupes adultes ou adolescents, le théâtre n'a pas véritablement occupé des lieux, il a davantage créé des lieux qui se définissent par une interaction forte en leur sein et une frontière avec le dehors.

Or cette frontière qui maintient une distance avec l'ordinaire est importante à matérialiser ou à ritualiser puisqu'elle n'est pas équivalente aux frontières d'un bâtiment. Ainsi, avant chaque fin de séance nous organisons un moment collectif pour construire symboliquement un rempart collectif avec nos corps avant d'ouvrir ce mur à un retour à l'ordinaire. Ce moment réunit tout le groupe et chaque participant·e tient la main d'un·e autre par le pouce afin de réaliser un grand cercle (*Figure 31 ; Annexe 1*). À l'intérieur de ce cercle, chacun·e peut déposer un mot, une sensation, une émotion ou tout ce qu'il ou elle a envie de partager avec le groupe en fin de séance.

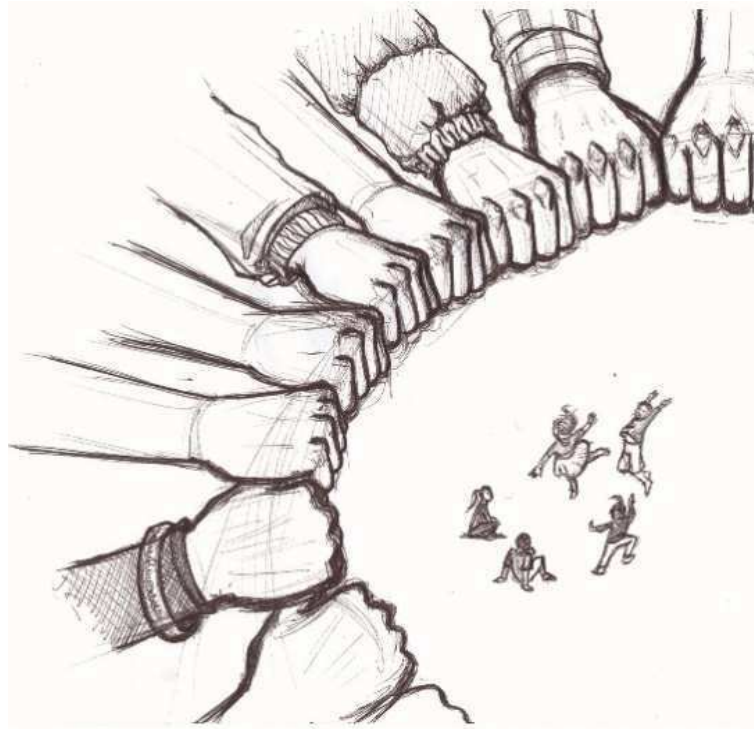


Figure 31 : Le cercle rituel de fin de séance : un espace à mots. Source : M. Baudot. Octobre 2017

Marine a réalisé un croquis de ce rituel (ci-dessus) et son interprétation est précieuse puisqu'elle illustre bien ce phénomène de lieu qui à la fois protège du dehors et fait advenir les possibles de l'intérieur (*Figure 31*). Dans ce rituel corporel qui clôture un atelier, on peut voir des enfants qui

jouent avec des corps libérés comme sur une scène. Ce dessin est intéressant parce qu'il ne fournit aucun autre décor que les mains et les enfants à l'intérieur comme si l'extérieur était une sorte de vide, et que rien n'existait en dehors du lieu théâtral. L'illustration renvoie au côté uni, interactif et solidaire des mains liées entre elles pour construire un mur qui n'est pas un mur oppressant mais une barrière qui protège du jugement extérieur et qui laisse place, à l'intérieur, à un espace d'émergence. Ce dessin incarne la dimension fondamentale du lieu théâtral qui se comprend comme un espace délimité depuis lequel peut advenir une expérience individuelle et collective distincte du dehors. Par conséquent, si j'ai insisté pour désigner le théâtre comme un *lieu* qui ne soit pas un vague synonyme d'endroit, de bâtiment ou d'aire, il faut ajouter que le lieu théâtral n'est pas seulement un lieu parmi ceux du village, mais qu'il fonctionne avec les caractéristiques d'un « lieu autre ».

5. Croiser les lectures et les pratiques émancipatrices à partir de lieux autres

Parler de la mise en place d'un *lieu théâtral* au sein d'une méthode de recherche ne peut faire l'impasse sur sa ressemblance avec les caractéristiques d'un « lieu autre ». En effet le théâtre n'est pas un lieu parmi d'autres, mais un lieu autre. Si la scène peut dire et montrer des choses extraordinaires, s'il peut s'y nouer un collectif qui explicite ses relations, c'est précisément parce que ce lieu est en rupture avec les autres lieux du quotidien. Le lieu théâtral est un lieu autre, un lieu spécifique, un lieu à soi, un lieu d'émergence par lequel de nouvelles présentations de soi peuvent advenir. À ce titre, il est utile de croiser deux lectures qui inspirent les géographes sur la pensée d'un lieu autre : celle de Virginia Woolf sur un lieu à soi, et celle de Michel Foucault sur les hétérotopies.

5.1 Une requête matérielle et concrète pour un « lieu à soi »

On peut légitimement se demander quelles sont les conditions matérielles, concrètes et symboliques qui permettent l'acte de création. Qu'il s'agisse du roman, de la peinture, du théâtre ou d'autres arts, y a-t-il des prérequis ou des prédispositions nécessaires pour se mettre dans la création d'une œuvre ? L'écrivaine Virginia Woolf apporte à ces questions une réponse aussi simple que problématique : pour créer, il faut un *lieu à soi*⁶⁶. Or précisément à l'époque où écrit Woolf (fin XIX^e), les femmes n'ont pas d'espace à elles. Elles n'ont pas de lieu en propre, loin d'une famille, qui puisse leur permettre de ne plus être disponibles aux autres pour ne s'adonner qu'à leur œuvre. À certains égards cette remarque vient questionner la difficulté que nous avons éprouvée à Sirubari

⁶⁶ Parfois traduit comme « Une chambre à soi », l'ouvrage de Woolf « *A room of one's own* » a été traduit par Marie Darrieussecq comme « Un lieu à soi » (Woolf, 2020). Son choix est éclairant dans la compréhension de Woolf puisque « room » en anglais n'est pas à confondre avec « bedroom ». *Room* peut faire référence à un ensemble hétéroclite de lieux et porte en son sein la notion d'encapacitation « a room for improvement ». Ce choix de traduction est autre chose qu'un détail et elle appelle une lecture géographique des lieux à soi.

dans la mise en place d'un lieu théâtral qui soit un *lieu à soi*. Pour mieux saisir comment le manifeste de Woolf renseigne la pertinence contemporaine d'avoir un lieu à soi, il faut rappeler la genèse de sa réflexion.

En 1928, l'université de Cambridge demande à Woolf de produire deux conférences qui portent sur le thème de « femmes et fiction ». Ne sachant comment répondre à la commande, Woolf raconte dans son ouvrage qu'elle s'est rendue dans des bibliothèques (lieux interdits aux femmes non accompagnées) pour tenter d'établir une historicité de ce lien femmes/fiction. Mais plutôt que de ressortir des bibliothèques avec une histoire, Woolf est revenue avec une géographie. En effet dès les premières lignes de sa conférence, l'écrivaine raconte que l'enjeu n'est pas de produire une liste ou une comparaison entre romancières mais de comprendre quelles sont les conditions de possibilité pour que les femmes accèdent à la création de fictions. Woolf pose donc la question frontalement : « What conditions are necessary for the creation of works of art? » (1929 : 20). Et elle répond : « a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved » (*op.cit.*:5). Dans cette déclaration le matérialisme de Woolf conteste toute possibilité de lecture essentialiste : pour créer une fiction, une femme a besoin d'un lieu et d'un peu d'argent. Ces conditions requises sont aussi simples en apparence que fondamentales à l'artiste. Or la plupart des femmes à son époque y compris dans les milieux aisés, n'avaient pas accès à un lieu isolé qui soit coupé du domicile ou dans lequel elles puissent aller et venir librement. Du fait de cette carence de lieu, les écrivaines que Woolf décompte dans son enquête ont dû créer dans un salon en cachette, dans une cuisine ou dans les pièces communes d'une maison en attendant la nuit pour écrire. Ainsi pour Woolf il ne suffit pas d'avoir un lieu pour écrire (une table par exemple), mais bien un lieu *à soi*, qui puisse nous maintenir « en dehors » du monde (comme une hétérotopie) pour mieux réfléchir sur lui. Cette réalité matérielle la pousse à se demander dans sa conférence ce qu'aurait été le destin de certaines femmes si elles avaient eu un lieu à elles pour créer des fictions. Car elle note qu'à son époque même les poètes (hommes) les plus désargentés ont un lieu à eux, quelque part qui les isole du monde. C'est le cas de Charles Baudelaire par exemple qui écrit dans son *Spleen de Paris* (1869) « La chambre double », un texte dans lequel il décrit son lieu de création comme « une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu ». Dans ce *lieu à soi* que décrit Baudelaire, « l'âme peut y prendre un bain de paresse », et le temps prend des allures d'éternité laissant apparaître des muses de la création. Baudelaire s'extasie jusqu'à déclarer « À quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? Ô béatitude ! ». Cette chambre de poète est à elle toute entière un lieu de création et elle est la condition première de l'écriture : elle constitue une forme de « chez soi » au sens où Mona Chollet l'entend, c'est-à-dire un refuge qui permet de fonder le sens de notre manière d'habiter le monde (Chollet, 2015). Or ce lieu idyllique pour Baudelaire s'évanouit brusquement lorsque quelqu'un interrompt l'espace clos : « un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac » (*op.cit.*). À la fin du poème, un huissier arrive pour réclamer son loyer impayé, et l'intervention de cet homme brise l'effet de lieu chez Baudelaire : « Horreur ! je me souviens ! je me souviens ! Oui ! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien ». La chambre idyllique devient alors une pièce froide à l'odeur de tabac et la chambre cesse d'être un lieu protégé des vicissitudes de l'existence, pour devenir un simple endroit sinistre.

Ce poème éclaire tout à fait le constat que fait Woolf sur le besoin de lieu pour créer une œuvre. La mention d'un espace sombre et délabré rappelle d'ailleurs certaines des conditions matérielles dans lesquelles nous avons mené notre théâtre à Sirubari : littéralement les espaces dans lesquels nous avons construit les lieux théâtraux n'avaient rien pour favoriser l'évasion ou la rêverie. Mais dès lors qu'ils sont revêtus d'intimité et pensés comme des huis clos, une classe d'école, un kiosque ou un hall peuvent devenir des lieux de création, des lieux à soi. L'intérêt du texte de Woolf pour mon travail tient donc à deux éléments : elle insiste pour dire que l'acte de création a besoin d'un lieu autre ; et elle mentionne que les femmes du XIX^e – comme les femmes de Sirubari au XXI^e – n'ont généralement pas de lieux à elles qui leur permette de s'isoler des sphères du domestique. L'ouvrage de Woolf fait date dans la littérature féministe notamment parce que le lien entre un lieu à soi et la possibilité de créer est toujours d'actualité. La nécessité d'un lieu à soi et la primauté d'un lieu autre pour la création rappelle la lecture que Michel Foucault fait un siècle plus tard en invoquant ce néologisme apprécié des géographes : les hétérotopies. Croiser le lieu à soi de Woolf avec les hétérotopies de Foucault est une manière de concevoir le lieu théâtral comme un lieu autre, aux fonctions sociales et créatives spécifiques.

5.2 Le lieu théâtral : une hétérotopie

« Eh bien ! je rêve d'une science – je dis bien une science – qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. » (Foucault, 2019)

Alors que le principe des utopies consiste à ne pas avoir de topos (*u-topos*), c'est-à-dire aucun lieu concret, aucune existence physique localisable sur une carte ; les hétérotopies elles, désignent des lieux « autres » (*hétéro*) soit des lieux « radicalement différents » mais qui ont une topographie concrète. Foucault avec ce néologisme intéresse les géographes parce qu'il part du principe que nous ne vivons pas dans un espace lisse mais découpé, strié, habité et que « parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les compenser, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces » (*Ibid.*). Si le terme d'hétérotopie a fait l'objet de critiques, la pensée et l'action concrète pour créer des lieux autres continuent aujourd'hui d'inspirer les études de géographes et d'urbanistes (Dehaene, 2008; Johnson, 2013; Soja & Borch, 2002). Musées, foires, prisons, lieux sacrés, lieux de fêtes : les formes de ces *lieux autres* varient et le lieu théâtral de ma méthode de recherche participe à cette réflexion.

En effet, le concept d'hétérotopie invente la possibilité que des lieux effectifs (délimités, localisés et bien réels) soient destinés à refléter la société en creux. L'hétérotopie reste un lieu concret mais figure comme un contre-espace car il permet de relire la société, de la critiquer ou même de la nettoyer. C'est donc un lieu qui compense et ajuste le monde environnant. Les cabanes d'enfant sont des hétérotopies à partir desquelles les enfants peuvent réinventer le monde du dehors et le transformer, informe Foucault. Mais les hétérotopies ne sont pas que des pratiques d'enfants, les

adultes ont aussi leurs hétérotopies et le théâtre en constitue une (Foucault, 2019; Johnson, 2013). Le théâtre comme la cabane d'enfant sont in fine des lieux autres qui ont la caractéristique d'héberger l'imaginaire, et c'est parce qu'ils détournent les fonctions sociales d'un espace qu'ils peuvent compenser le monde réel. Si le théâtre installé à Sirubari peut être lu comme une hétérotopie c'est parce qu'il est un lieu qui nous met en retrait du monde tout en nous permettant de mieux le voir. En effet selon Foucault, les hétérotopies adviennent parce qu'elles sont en rupture avec le dehors ; pour autant, elles ne sont pas des lieux insulaires ou flottants. Les hétérotopies sont assez fermées sur le reste du monde pour créer un univers neuf et autonome, mais assez ouvertes sur lui pour s'en nourrir et le nourrir en retour. Pour le dire simplement, l'hétérotopie est un lieu à l'écart et à l'intérieur duquel une société institue des règles différentes de l'ordinaire. Aussi différentes que peuvent être les hétérotopies, elles sont similaires sur la fonction : elles sont des lieux à la marge des sociétés, mais sont indispensables au renouvellement d'un système social :

« Il peut s'agir de s'émanciper, quand l'hétérotopie joue le rôle d'un laboratoire permettant d'apprendre à faire sien un espace ; de s'opposer, quand l'hétérotopie se constitue en réaction aux espaces de contraintes, sociales ou familiales ; de faire preuve de créativité, lorsqu'elle devient l'écrin de fantaisies secrètes. » (Nal, 2015)

Je m'accorde donc avec cette analyse car si le lieu théâtral peut être lu comme une hétérotopie, c'est parce qu'il fait exister un lieu qui nous permet d'investir un espace pour développer une autre manière d'être au monde que celle à laquelle on joue d'ordinaire. Le lieu théâtral par suite rejoint les caractéristiques d'un « lieu ouvert mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors » (Foucault, 2019). Le lieu théâtral à Sirubari n'est pas un lieu qui a vocation à s'ancrer durablement, mais une hétérotopie depuis laquelle construire une contestation du monde au moyen d'une œuvre créatrice. Ainsi le lieu théâtral est-il un lieu autre qui permet d'opérer cette distance suffisante au quotidien pour en objectiver le fonctionnement. Et si ce lieu a besoin d'être au dehors du monde, ce n'est pas pour s'en extraire mais pour obtenir une lecture qui soit décentrée et désessentialisée de son expérience individuelle. Le procédé de l'hétérotopie théâtrale repose certes, sur l'illusion. Mais en employant les imaginaires, elle produit des rôles nouveaux qui amènent un groupe et des individus à s'émanciper des rôles enfermés voulus par la norme :

« La contestation hétérotopique n'a pas pour but de détruire l'institué mais d'en contester l'exhaustivité : ce qui existe n'est pas tout ce qui peut exister... Voilà qui permet d'envisager des « ailleurs » pouvant accueillir des « autrement » - ici l'hétérotopie retrouve l'utopie, la contestation n'est alors plus seulement négation mais effort pour ménager la place à d'autres choses, à ce qui n'est pas encore. En ce sens, elle ouvrirait à l'invention. » (Nal, 2015)

Cet investissement singulier de l'espace est une contestation inventive qui souhaite réintégrer le quotidien avec une capacité d'action supplémentaire et non pas en être maintenue « en dehors » ou à l'écart éternellement. Ce que le théâtre conteste, c'est l'assignation à un seul rôle social dans lequel nous avons été précipités sans en être l'auteur ou l'auteur véritable. Si le lieu théâtral est une contestation des autres espaces c'est parce qu'il nie la forme unique des interactions et propose de développer des manières plurielles d'apparaître, d'interagir et de façonner un monde en commun. Pour toutes ces raisons, le néologisme d'hétérotopie qualifie bien les lieux théâtraux créés à Sirubari, parce que ces lieux sont des « espaces-temps dans le devenir soi » (Nal, *op.cit.*).

En effet le théâtre éphémère de Sirubari instaure un lieu où les valeurs d'usage et de communication ne sont pas prédéfinies, ce qui permet fondamentalement à un groupe d'avoir d'autres accès à soi que ceux qui nous sont habituellement accessibles ou que la société nous autorise à objectiver (Zask, 2014). Foucault considère que le théâtre est une hétérotopie parce qu'il juxtapose en un même espace, plusieurs éléments spatiaux (présents, futurs, imaginaires, proches ou lointains : tout ceci sur une même scène). Mais ce qui m'intéresse dans le théâtre à Sirubari c'est la mise en place d'une pratique spatiale hétérotopique. L'hétérotopie du lieu théâtral a une fonction émancipatrice et c'est pourquoi il semble nécessaire de croiser ce concept foucauldien d'un lieu autre avec le corpus féministe qui révèle l'importance d'avoir un lieu à soi. Car si les hétérotopies offrent à la géographie un concept stimulant, son opérationnalité sur le terrain est source d'insatisfactions. À l'inverse les lieux à soi d'artistes ou les *safe space* des pratiques féministes sont des expériences concrètes qui renseignent des manières de faire du terrain et offrent de nouvelles manières d'agir sur la spatialité.

Lorsque les activistes féministes ont commencé dans les années 1960 à construire des *safe spaces* ou des groupes de parole non mixtes, il s'agissait précisément de créer collectivement des lieux à soi (Charpenel, 2016; Delphy, 2017; Fraser, 2001). Croiser la fonction contestatrice de l'hétérotopie foucauldienne avec la fonction créatrice d'un lieu à soi est donc intéressant, puisque ces deux courants passent par un lieu matériel concret pour aboutir à une construction de soi – individuelle ou collective. Ce qui m'intéresse à la fois dans l'hétérotopie, le lieu à soi ou le lieu théâtral, c'est que tous mobilisent un usage concret de l'espace pour définir les conditions d'un prendre part au monde social. Si les fictions, les imaginaires, les utopies ou même les rêves sont nécessaires pour renseigner le monde, il faut bien que ces ailleurs développés par l'esprit soient créés depuis un lieu. Or puisque les conditions matérielles, d'accès aux lieux et à l'intimité varient en fonction de la place que l'on a en société, il est évident que la participation au monde par la médiation des lieux autres rejoint une question de justice et de distribution des biens. Avoir un lieu à soi qui permette la création selon Woolf serait – en procédant par analogie – un « bien premier », au sens de Rawls, c'est-à-dire qu'il rejoindrait les libertés et droits fondamentaux (comme les revenus, richesses, pouvoirs, opportunités et bases sociales du respect de soi) (Rawls, 2009). C'est d'ailleurs le message que fait passer le mouvement du Jana Sanskriti en Inde (voir chapitre 2 au 3.5.3) selon qui seul le théâtre et les arts peuvent offrir une forme « d'espace intellectuel » qui permette de devenir acteur ou actrice d'une société et d'élaborer collectivement une idée du juste.

Le terme d'hétérotopie et ses relectures contemporaines renouvèlent les manières d'appréhender l'espace pour lier les imaginaires, les espaces de représentations et nos vécus (Dehaene, 2008; Johnson, 2013; Soja & Borch, 2002). Et croiser ce néologisme avec des pratiques spatiales d'émancipation permet de penser la fabrique de lieux autres sur nos terrains d'étude. Car c'est bien à partir d'une réappropriation des dispositifs spatiaux, qu'une légitimité à participer et à parler peut se former. C'est du moins l'hypothèse que formule le lieu théâtral créé à Sirubari. Car le lieu théâtral n'est pas seulement un support pour une contestation du monde, il est en soi déjà une contestation. Le fait que les femmes à Sirubari se retrouvent *entre elles* et surtout *pour elles* dans un huis clos quelque part dans le village, c'est une contestation de leur place sociale : la preuve c'est que parfois on ne les autorise pas à cette transgression. Certes le lieu théâtral ne crée pas un lieu « à soi » à titre individuel, car le théâtre est d'abord un art de la coprésence ; mais il constitue ce huis clos dans lequel un espace de liberté et de solidarité hébergent les imaginaires créatifs. Ainsi l'idée de ce dispositif n'est pas de reproduire un *lieu à soi* à la manière des poètes ou des écrivain·es (d'ailleurs,

les femmes de Sirubari sont pour la plupart analphabètes), mais d'inventer un lieu à elles. In fine, le lieu théâtral entendu comme un *lieu différent* devient un dispositif dans lequel lutter contre les inégalités épistémiques de participation en créant un dispositif spatial au caractère politique d'où émergent d'autres visions du monde et la possibilité d'accéder à soi différemment.

5.3 Penser les savoirs situés à partir de pratiques de lieux

Les difficultés structurelles que j'ai détaillées au long de ce chapitre montrent qu'un lieu à soi ne se donne pas aisément, et que le créer demande un effort si ce n'est – dans le cas des groupes de femmes – une contestation de leurs fonctions sociales vis-à-vis du groupe et de leurs droits. La concrétisation d'un lieu théâtral rejoint donc matériellement les épistémologies des savoirs situés, en insistant sur le fait qu'il faut un espace depuis lequel élaborer, énoncer et entendre des expériences subjectives (Espínola, 2012; Haraway, 2007; Harding, 1992; Puig de la Bellacasa, 2014). Car on ne peut pas demander à quelqu'un·e de s'exprimer, de parler tout en cherchant à s'extraire des conditions sociales qui structurent la possibilité ou l'impossibilité de parler. Or je pense que pour renouveler le corpus des savoirs situés, les géographes ont intérêt à penser la manière dont certains lieux permettent de produire des savoirs. Précisément, le théâtre est une de ces méthodes qui énonce des savoirs, qui permet d'objectiver des connaissances et qui accepte de mettre des vécus en confrontation les uns avec les autres. Car comme le rappelle Haraway, il faut se méfier de l'idée que les femmes auraient un point de vue unanime et qu'un lieu soit une occasion d'élaborer un savoir unique ou de partager des expériences uniquement similaires (Puig de la Bellacasa, 2014). Pour conserver la pluralité des vécus, il faut plutôt privilégier l'avènement d'un point de vue féministe, c'est-à-dire développer une méthode qui crée les conditions d'une capacité énonciative au travers de laquelle chacun et chacune façonne sa juste manière d'habiter le monde à partir de sa position.

Je pense donc qu'en croisant la littérature féministe et les outils de géographes, on peut promouvoir la dimension spatiale et très concrète des points de vue *situés*. Car de fait, le caractère situé des savoirs qui s'énoncent dans le lieu théâtral ne tient pas à l'identité des personnes présentes, ni même au type d'expérience qu'ils ou elles ont vécu ou à leurs essences présumées ; mais aux conditions d'énonciation que permet le lieu. Du moins, c'est une théorie que l'expérience du théâtre déclencheur m'invite à formuler puisque le terrain a montré qu'une fois le lieu construit et collectivement éprouvé, toute personne est en capacité d'objectiver le fonctionnement de sa société et de porter sur elle un regard d'enquête. Énoncer des points de vue est bien sur moins une question de capacité ou de volonté qu'une question d'occasions et de lieux disponibles. De ce fait, le lieu théâtral suspend le privilège épistémique des chercheur·es pour transférer la capacité d'analyse qui est habituellement l'apanage des chercheur·es, à tout un groupe, qui devient acteur de l'enquête qu'il mène. À ce titre l'actrice de la recherche en cours ce n'est plus seulement moi ni Pariksha, mais chaque membre, adulte ou adolescent·e qui prend part au lieu théâtral. Car le théâtre s'institue comme le lieu provisoire, comme un contre-espace qui rend lisible des cadres qui ne se donnent pas à voir dans l'expérience même du quotidien. Or c'est là que l'on retrouve le pouvoir des géographes ou tout du moins que l'on renoue avec l'une des ressources de la discipline : penser et agir par l'espace, en donnant aux épistémologies du point de vue des espaces concrets.

L'expérience de terrain à Sirubari a pu montrer avec cinq différents groupes, que dès la première séance de théâtre, les effets transformateurs d'un lieu d'énonciation des savoirs se sont fait sentir. Alors que la proposition d'une activité théâtrale a été complexe à recevoir au sein du village, la fécondité épistémique d'un lieu théâtral s'est déclarée dans l'immédiat. Dès les premières activités (y compris avec les *Daughters in law group*), les femmes et les adolescent·es ont témoigné qu'ils ou elles n'avaient jamais eu l'occasion de se parler ou de se retrouver de la sorte pour partager leurs expériences situées. Et l'une des femmes damaï lors de la session d'avril 2017 a dit au premier jour dans un exercice d'expression artistique « si j'avais appris cela plus tôt j'aurais pu devenir une grande personne ». La fulgurance avec laquelle les groupes de femmes en particulier se sont senties portées par les opportunités du lieu théâtral, m'a fait dire qu'il « suffisait » effectivement d'avoir un lieu à soi pour accéder à la légitimité de porter sa voix et se préoccuper de la faire entendre.

Le principe fondateur du lieu théâtral consiste à promouvoir les expériences comme des sources de savoirs et de connaissances. Dès lors si le lieu théâtral fait usage de fictions et encourage l'expression de vécus subjectifs, il est aussi le lieu de l'objectivation, un lieu à partir duquel se confronte des points de vue, des interprétations et des réinterprétations. C'est cette distanciation opérée par le théâtre qui est apte à façonner des points de vue qui m'intéresse dans le dispositif théâtral. Car l'enjeu de la méthode du théâtre déclencheur est moins de présenter les autres au travers d'une thèse, que de penser les conditions nécessaires pour qu'un collectif s'auto-définisse dans des termes et des actes qu'il choisit. Ce qui compte avec cette méthode n'est pas seulement la matière de ce qui est représenté mais l'avènement d'un lieu qui se fabrique comme un espace privilégié. Dès lors l'analyse de cette méthode doit reposer autant sur la nature des représentations individuelles ou collectives que sur la manière dont elles ont été construites par la médiation d'un lieu autre, et c'est ce que je me suis attachée à faire dans ce chapitre. Pour rejoindre la préoccupation des épistémologies féministes développées en première partie, je dirais que pratiquer et outiller des savoirs situés, c'est questionner ce que l'on dit de soi et des autres, et dans quel lieu. Et cette idée rejoint les travaux de féministes anglophones qui réclament une *objective location*, c'est-à-dire un lieu d'où les structures de l'expérience sont lisibles et distancées (Johari, 2014). L'expression *d'objective location* désigne une localisation en même temps qu'une posture et insiste pour dire qu'une prise de position symbolique et intellectuelle est une posture corporelle et spatiale.

Conclusion

Contrairement à la définition du dictionnaire à laquelle je faisais référence en débute de chapitre, le théâtre qui a fait l'objet de cette recherche à Sirubari n'était pas un « édifice spécialement adapté aux représentations dramatiques » (McAuley, 1999). Le théâtre est certes avant tout un lieu, mais c'est un lieu à construire sur les instances et les structures du quotidien. Dès lors, puisqu'il procède d'un réarrangement de l'espace, il est intéressant d'analyser ce qui, dans un système existant, résiste ou encourage, de manière explicite ou invisible, la mise en place d'un lieu théâtral au sein du village. La méthode du théâtre déclencheur amène à questionner les occupations de l'espace, la construction de micro territoires, les mobilités qui s'y engagent, les frontières qui forment la base des distinctions sociales mais aussi la répartition du temps libre. Dès lors proposer le théâtre déclencheur comme méthode de recherche se confronte à un ensemble local d'interdits, d'autorisations, de vigilances ou d'appétits pour participer à une activité dont la nature est inconnue. J'ai voulu montrer que les réticences pour la mise en place d'un théâtre avaient été à la fois institutionnelles, individuelles et communautaires ; d'où le constat qu'initier l'intérêt pour le théâtre dans un milieu rural rythmé par de nombreuses tâches quotidiennes était incongru. Si les envies d'échanges et de dialogue étaient réelles avec les habitant·es, Pariksha et moi-même avons passé plus de jours à tenter de mettre en place le théâtre qu'à le pratiquer concrètement. C'est ce temps long qui montre qu'il est plus facile de produire des présentations de soi dans un cadre familier ou selon ce que la société nous encourage à objectiver, que de se risquer à prendre part à d'autres présentations de soi qui visent une transformation. Pourtant, cette expérience montre aussi que nos places dans la société et les lieux auquel nous avons accès forment des identités narratives qui nous assignent. Je posais précédemment la question « Qui peut parler, qui peut prendre part ? », ce terrain m'inviterait à répondre : celles et ceux qui ont un lieu pour le faire. Et peut-être même plus précisément : celles et ceux qui ont un lieu pour s'énoncer autrement que dans les rôles contraints qu'une société fournit. Par conséquent, prendre le théâtre déclencheur comme méthode de recherche, ce n'est pas seulement revisiter métaphoriquement les places qu'on occupe, ni même interroger l'aptitude générale à énoncer des points de vue, mais engager la praxis d'un lieu autre. Ainsi, mener une recherche géographique par le théâtre est une proposition qui répond aux épistémologies féministes du point de vue par une méthodologie concrète qui prend le lieu comme une possibilité effective de retrouver des pouvoirs d'énonciation, donc de nouvelles formes d'agir et de prendre place au sein d'une société. Reste à comprendre maintenant quelles sont les modalités concrètes et les langages spécifiques que le théâtre engage sur scène. Car le théâtre n'est pas qu'un lieu, c'est une pratique de représentation à la sémantique particulière. À présent que j'ai défini ce qu'était un lieu théâtral, il convient donc de s'intéresser à une autre dimension de cette méthode de recherche qui s'attache aux enjeux de se mettre en scène.

Chapitre 5- La scène : expérimenter, représenter et transformer le quotidien

Au sein du lieu théâtral, la scène ouvre un espace pour matérialiser, représenter et transformer ce qui nous affecte et ce qui nous meut. Si le théâtre dessine un espace d'enquête privilégié pour les participant·es comme pour la chercheuse, c'est non seulement parce qu'il crée un lieu d'énonciation, mais aussi parce qu'il repose sur une pratique spatiale de la représentation. La scène – dont le propre est d'entrer en correspondance avec un espace vécu – invite la géographie à se poser une série de questions : comment le quotidien est-il travaillé par la pratique du théâtre ? Quelles sont les modalités d'énonciation de la scène et comment disposer l'espace pour le rendre signifiant ? Quels sont les atouts d'une sémiologie esthétique et fictionnelle pour faire le récit de soi ? Mais encore, comment la scène peut donner forme à une représentation du monde qui soit à la fois intime et distanciée, subjective et objectivable ? La scène⁶⁷ crée des représentations en mouvement, dont les corps, les voix et la disposition de l'espace peuvent s'appréhender comme un langage. Le travail de terrain que j'ai mené avec l'aide d'une artiste (Pariksha) et d'acteurs/actrices non professionnelles à Sirubari, propose à des groupes de travailler à se mettre en scène pour un temps de pratique d'une dizaine de jours. Et le résultat de cette méthode montre que la fabrique d'une expression scénique est à la fois une occasion de porter un regard neuf sur soi, et une manière de prendre part à l'énonciation d'une société autre. Toutefois, on ne peut parler de la scène comme s'il s'agissait d'un système autonome au langage évident ; c'est bien au contraire la fabrique et l'appropriation de ce nouveau type de présentation de soi qui créent des données sur ce terrain d'étude. Il s'agit donc de voir comment, à Sirubari, des groupes ont pris possession de cet espace d'expression qu'est la scène ; de voir qu'est-ce qu'ils et elles y représentent et quelles sont les interprétations collectives de ces jeux d'actrice ou d'acteur. Pour se faire, je m'attacherai à détailler la réalisation des étapes 3 et 4 du protocole du théâtre déclencheur (*les jeux et le théâtre image*) au travers d'une analyse chronologique, puisque l'apprentissage du jeu de scène vient transformer progressivement les groupes. Dans ce chapitre les enjeux sont doubles : il s'agit d'une part de comprendre la fabrique d'une mise en scène sur le terrain, et d'autre part de s'interroger sur l'analyse géographique que l'on peut faire d'une sémiologie théâtrale. Après avoir étudié le « lieu théâtral » (chapitre 4), ce chapitre 5 souhaite donc s'attacher aux enjeux plus spécifiques de la scène et à ses espaces multiples, à commencer par l'entrée sensible qu'elle requiert.

⁶⁷ Afin d'éclairer mon propos, je rappelle que « la scène » ici est conçue comme une partie du lieu théâtral : celle-ci n'est pas ouverte au grand public mais réservée aux groupes de théâtre qui travaillent le jeu de scène en huis-clos. L'étude d'une interaction avec des spectateurs et spectatrices que j'ai nommé « l'espace de la performance » sera analysée au chapitre 6.

1. Se mettre en scène : une entrée sensible

Le théâtre consiste à mettre *hors de soi* des émotions, à les rendre visibles, tangibles et communicables sur scène. Mais ces représentations et ces expressions ne pourraient advenir sans d'abord aller *en soi*, chercher la mémoire et les sens. Au théâtre déclencheur, ce que nous exprimons face à d'autres dépend de cette consultation intérieure. Ainsi, si l'expression scénique est majoritairement étudiée dans ses formes finales (la représentation spectaculaire), tout le travail d'une mise en scène repose sur l'exigence de faire des allers-retours entre une intériorité (une mémoire, des émotions, un corps), et une extériorisation de celle-ci. Le jeu de scène dès lors prend forme et s'informe de ce qu'il met alternativement en dehors et au-dedans de soi. Il s'avère par conséquent qu'une volonté de renseigner le théâtre ne peut se limiter à une étude des représentations comme des produits finis mais doit aussi s'instruire de la fabrique des mises en scène. Dans la méthode du théâtre déclencheur, c'est même précisément ce travail qui constitue le cœur des données de recherche. Pour reprendre une heureuse expression de Maëline Le Lay, il s'agit dans cette première partie de s'intéresser à « la forge de la parole poétique et fictionnelle » (Le Lay, 2019), c'est-à-dire aux conditions de fabrique par lesquelles des expressions verbales et non verbales pourront surgir dans l'activité théâtrale.

1.1 Se connecter à soi, se connecter aux autres

L'étape première de l'activité théâtrale consiste à rendre disponible les matériaux de l'expression scénique que sont les corps, les mémoires émotionnelles et les sens. Cette étape est mentionnée par le dramaturge Eugenio Barba comme un « travail pré-expressif de l'acteur, ce travail qui concerne sa « présence » (son énergie) et qui précède – logiquement, sinon chronologiquement – la composition artistique proprement dite » (Barba, 1985). Ce niveau pré-expressif passe par une connexion à soi qui doit opérer une rupture avec le monde du dehors. Dans les ateliers de théâtre professionnels ou semi-professionnels, cette connexion à soi figure comme un passage obligé et attendu par les comédien·nes. Mais dans mon expérience de terrain, cette étape indispensable était avant tout surprenante et complexe, puisqu'il n'est pas aisé de rompre avec les sollicitations permanentes de ce qui nous environne, et cela vaut aussi bien pour les groupes d'adolescent·es que pour les groupes de femmes. Si le lieu théâtral parvient un tant soit peu à créer cette coupure spatiale et temporaire avec le monde du dehors, la connexion à soi doit franchir une étape supplémentaire pour proposer aux groupes d'accéder à un huis clos avec soi-même. D'ailleurs, dans les discours introductifs déjà cités de Pariksha, on constate le soin qu'elle a mis pour présenter au groupe le théâtre comme une occasion rare d'avoir le temps et la disponibilité concrète pour l'écoute de soi. Comment organise-t-on concrètement une connexion à soi ? Le théâtre déclencheur dispose de différentes consignes pour engendrer cette mise à disposition d'écoute d'une intériorité. La plus évidente et peut-être la plus familière pour les groupes a été le travail de la méditation. En effet, même si individuellement les adolescent·es ou les femmes n'avaient pas l'habitude de pratiquer des méditations, les héritages nationaux bouddhistes et hindouistes ont largement infusés dans les imaginaires. La méditation ne semblait pas une activité si neuve, et ses bénéfices n'étaient pas à prouver. Les méditations guidées par Pariksha (ou par Renu lors du premier terrain) ont

accompagné les groupes à écouter leurs sensations et ont mis en place la possibilité fondamentale *d'être là* (Figure 32 ; Figure 33). Or *être là* et laisser les préoccupations quotidiennes au dehors n'est pas une expérience facile : cette coupure demande du temps. En témoigne la vidéo des adolescent·es en Mars 2018 qui montre la lente entrée dans l'état de méditation (Vidéo 7). Dans cette vidéo qui correspond à un début de séance, Pariksha tente de capter l'attention d'un groupe d'adolescent·es et de canaliser l'énergie débordante avec laquelle ils et elles sont arrivées.

Vidéo 7: La lente entrée dans une pratique de l'attention : l'exemple d'un début de séance de méditation avec un groupe d'adolescent·es

Vidéo 7 : La lente entrée dans une pratique de l'attention : l'exemple d'un début de séance de méditation avec un groupe d'adolescent·es. Source : L. Landrin. Mars 2018.

Ma caméra à ce moment-là était sur un pied dans le coin d'une pièce et ne semblait pas perturber l'attention, en revanche les aller-retours entre l'espace de la classe et le dehors par d'autres adolescent·es ont rendu particulièrement compliquée cette pratique de l'attention. Dans cette figure 1 s'illustrent au demeurant plusieurs points mentionnés dans le chapitre 4 à savoir la difficulté de créer un lieu qui soit fermé (un huis clos) et la perturbation des enfants plus jeunes qui naviguent autour de l'école. Au début de cette vidéo les adolescent·es sont embarqué·es dans une exubérance qui les mène au rire et on constate qu'il est compliqué d'arriver à se détacher du regard des autres. Néanmoins, on voit qu'en l'espace de 2 minutes 20, Pariksha sur un fond de musique, parvient avec patience à canaliser chacune des personnes. Au premier plan de cette vidéo figurent des participant·es qui rentrent dans la méditation et qui se connectent à eux-mêmes sans se laisser perturber ; tandis qu'à l'arrière-plan deux filles assises sur un banc attirent l'attention : elles ne font pas partie du groupe de théâtre car elles sont trop jeunes, mais nous les avons laissées entrer car elles perturbaient moins le groupe en étant avec nous que devant la porte en train de jouer. Or l'évolution de leur attitude est intéressante : au début elles se sont mises à l'écart sur un banc à la manière d'observatrices, mais petit à petit elles se laissent traverser par l'atmosphère de calme et toutes deux commencent à faire de larges respirations et à fermer les yeux pour essayer l'exercice. On voit à un moment que l'une d'elle préfère retourner dehors, mais qu'elle revient un instant après, sans doute parce que cette expérience l'intéresse davantage que de jouer dehors avec d'autres enfants. À force d'observations, j'en conclus qu'en dépit du caractère surprenant de cette activité collective basée sur le silence, la connexion à soi était une nouveauté attirante pour les enfants et les adolescent·es. Enfin pour finir d'analyser cette vidéo, on peut voir arriver dans le fond du champ visuel, un garçon (à 1 minute 14 sur la vidéo). Son attitude joviale à la fenêtre contraste avec l'attitude des corps qui sont entrés dans un travail de consultation intérieure. On voit que l'adolescent hésite. Il observe et finalement le dispositif lui semble assez tentant pour entrer dans la pièce. Pariksha d'un geste court tente de l'en empêcher pour préserver le groupe d'une nouvelle dispersion, mais finalement elle l'autorise à être là à condition de fermer ses yeux et d'intégrer la consigne en cours. Le garçon en question, d'abord déconcentré par l'un de ses copains à la fenêtre, est rapidement allé s'installer avec le reste du groupe au sol pour entamer sa propre méditation. Son ami quelques secondes après a eu la même hésitation : il est arrivé devant la porte et en quelques instants il est venu s'asseoir pour fermer les yeux. Cet extrait vidéo montre donc à la fois l'importance d'organiser un exercice de connexion à soi pour commencer l'activité théâtrale, en même temps qu'il illustre la lenteur de cette déconnexion au dehors.



Figure 32 : Première expérience de méditation guidée avec un groupe d'adolescent·es : plongée en soi, silence collectif et production d'images mentales. Sources : L. Landrin. Avril 2017.

Selon les groupes, les méditations guidées duraient entre quinze et vingt minutes. Pariksha invitait chacun·e à prendre conscience de sa respiration et des différentes sensations de son corps, avant de s'élever mentalement au-dessus du village pour se balader dans les airs. Ce moment prolongé d'une prise de hauteur avec une vue omnisciente fournissait toujours des visions à mi-chemin entre réalité et onirisme que les groupes aimaient ensuite partager avec leurs mots. La méditation finissait par amorcer une redescente en soi pour se centrer à nouveau sur une attention de son corps, de ses souvenirs, des points de douleurs ou de joie qui nous traversent. À la toute fin, Pariksha demandait aux participant·es de reprendre conscience de l'environnement bienveillant dans lequel ils et elles se trouvaient, tout en conservant les yeux fermés pour ressentir la présence des autres au travers de sens aiguisés. La méditation est un type de connexion à soi et au groupe qui mobilise une disponibilité physique et mentale relativement accessible, mais surtout elle permet d'être à la fois bien à l'écoute de ses sens tout en voyageant au-delà de l'immédiateté de son corps. Pour avoir moi-même essayé ces méditations guidées par Pariksha, je trouve que l'expérience prolongée d'une méditation les yeux fermés permet à la fois d'accéder à une grande intériorité tout en étant libre des images intérieures que l'on invoque (*Figure 33*). À cet égard, la méditation permet de cultiver des attentions qui naviguent entre la matérialité du lieu et le voyage hors de la topographie de ce lieu, ce qui permet de s'imprégner mentalement de lieux autres que celui dans lequel on se trouve à l'instant T. Peu traduisibles en images et en mots puisqu'elles concernent des états intérieurs, les méditations organisent des mises à disposition de soi qui sont indispensables au travail de forge des

mémoires et des émotions mobilisées par le théâtre. C'est à sa suite que vont pouvoir émerger des matériaux de l'expression scénique. Et si ces voyages intérieurs divergent selon les personnes, l'en commun de la pratique repose sur la possibilité d'accéder à des univers personnels sans craindre le jugement de l'autre. La méditation ouvre un espace dans lequel cessent un instant les postures que nous adoptons habituellement par pure logique de sociabilité et de démonstration. Pour finir sur ce cas d'étude, je voudrais noter que l'entrée dans les sessions de méditation a été inégale sur ces deux années de terrain : certaines fois les adolescent·es et les femmes entraient très facilement dans l'exercice, d'autres fois l'hyperactivité du dehors rendait la connexion à soi plus lente. Mais in fine, la méditation a constamment mené les groupes dans une profonde pratique de l'attention, et lorsque Pariksha invitait lentement les groupes à rouvrir les yeux la plupart mettaient une minute pour ressurgir de leur état intérieur. Il s'en suit que les premiers mots partagés au sortir de ces méditations étaient plein d'émotions, plus ou moins chargées positivement selon les visions que chacun·e avait choisi.



Figure 33 : L'en commun des méditations : s'extraire du regard de l'autre. Source : L. Landrin. Mars 2018.

Dans l'expérience de ces différents terrains entre 2017 et 2019, nous avons observé avec Pariksha que si les ateliers de théâtre ne commençaient pas par une pratique de l'attention centrée vers l'intériorité, nous courrions le risque que les groupes ne s'écourent pas suffisamment par la suite, et qu'ils restent dans le jugement ou la peur du regard des autres. À l'inverse, un passage par le silence collectif et le voyage mental permet de contrer la tentation qu'ont certain·es de jouer sur scène en fonction du regard des autres que ce soit pour gagner en prestance (amuser les autres, les taquiner) ou par peur de s'exposer à ce regard. La méditation cultive une expression dont l'impulsion vient de soi et pas de ce que l'autre attend de nous. Il s'en suit que négliger une écoute attentive de soi au début des ateliers de théâtre mène à des séances où les expressions scéniques sont surjouées ou passent à côté d'une résonance émotionnelle. Ainsi le théâtre déclencheur n'est

pas d'abord un travail d'extériorisation et de parole, mais avant tout un travail d'écoute et de consultation de soi. Et c'est parce qu'elle organise cette modalité de consultation intérieure que la méthode théâtrale prépare des expressions inédites, fruits d'une découverte. Pour les groupes de femmes gurung et damaï, les méditations ont eu les mêmes bénéfices que ceux dont je fais le récit avec les adolescent·es, mais d'autres outils ont également été testés dans l'optique d'une connexion à soi et aux autres. À ce titre, la pratique du regard muet en binôme a été reprise dans les deux groupes d'adultes. Brièvement évoqué en chapitre 3, cet exercice propose à deux participantes de s'asseoir l'une en face de l'autre et de se regarder dans les yeux deux minutes sans échanger un mot. Durant cette communication silencieuse, de nouveaux moyens de communication et de connexion s'établissent (*Figure 34*). Si cet exercice est très différent de la méditation individuelle, il applique la même logique puisque la nature du voyage intérieur reste secrète, seulement elle devient rythmée par l'interaction.



Figure 34 : La connexion de deux intimes. Source : E. Berthe. Octobre 2017

Dans ces premières séances des ateliers de théâtre, Pariksha souhaitait que l'on prolonge l'état méditatif par des dessins, de l'écriture libre ou des poèmes. Mais avec les femmes nous avons évité cette étape pour privilégier le partage d'expérience à l'oral étant donné la violence qui peut se jouer entre celles qui « savent » utiliser du papier et de l'encre et celles qui ne « savent pas ». De fait, seulement quatre femmes sur les deux groupes avaient été à l'école et le passage par l'écrit pouvait brutalement faire sortir les femmes d'un état méditatif pour se confronter à la violence symbolique et structurelle du savoir/pouvoir. C'est la raison pour laquelle, sans se priver de l'outil de dessin, Pariksha a inventé pour les groupes de femmes, des outils pour prolonger des formes de connexion à soi qui passaient davantage par le corps. Que ce soit par la médiation individuelle, par l'exercice des regards muets ou par la médiation de l'écriture, toutes les séances de théâtre déclencheur ont

commencé par mettre des individus et des groupes en connexion, d'abord avec eux ou elles-même, puis en connexion avec le groupe. Pour avoir vécu ces échanges-là, il me semble important de témoigner de l'horizontalité que ces exercices peuvent mettre en place et du caractère précieux de vivre en collectif une telle expérience d'écoute.

1.2 S'échauffer : réveiller les sens et attester d'un corps-mémoire

Comme le rappelle Boal dans sa pratique du théâtre de l'opprimé, avant de rendre son corps expressif dans la pratique de la scène, il faut d'abord engager une connaissance de son propre corps et de ses limites. Car chaque société détermine ce qu'est un corps normal et prescrit des répertoires de gestes. L'enjeu du théâtre déclencheur consiste lui aussi à prendre le corps comme point de départ pour conscientiser ses expressions, ses héritages et en faire des outils d'expressions plutôt que des ensembles automatisés. Cette déclaration peut surprendre dans la mesure où nous avons souvent l'impression que nous connaissons d'emblée nos corps puisque nous nous déplaçons quotidiennement avec, puisque nous sommes ces corps. Mais l'activité théâtrale montre que notre corps nous échappe, que les expressions que l'on produit avec lui sont situées, héritées et qu'à ce titre le corps a davantage de savoirs que ce que nous connaissons consciemment. Par conséquent on peut attester du fait que le corps est à la fois la plus petite échelle de l'oppression (celle par laquelle on reproduit des arrangements sociaux prédéterminés) et un moyen de libération. Mais là encore dans le théâtre, une connaissance de son corps est une étape peu familière, et Boal dans son expérience de théâtre raconte que :

« le premier contact avec un groupe de paysans ou d'ouvriers est extrêmement difficile quand on leur propose de 'faire du théâtre'. Ils n'en ont dans la plupart des cas jamais entendu parler, et quand ils en ont quelque idée, elle est déformée par les feuilletons lacrymogènes de la télé. [...] C'est pourquoi il ne faut pas commencer par quelque chose qui leur est étranger (les techniques théâtrales qu'on enseigne ou qu'on impose), mais par le corps même des personnes qui se proposent de participer à l'expérience » (Boal 2014: 25)

Dans le théâtre déclencheur comme dans le théâtre de l'opprimé, l'actrice/l'acteur ne doit pas entraîner son corps à répondre à l'envie d'un·e metteuse en scène pour exprimer une idée ou un sentiment, mais doit chercher en elle ou en lui, l'expression organique de ce qui émeut (qui met en mouvement littéralement). Il ne s'agit pas de traduire une connaissance dans son corps, mais de découvrir au travers d'une connexion neuve, ce que le corps peut dire à l'intellect. Ce processus d'élaboration de connaissances renvoie à certains égards au théâtre laboratoire de Grotowski qui cherche un « corps-mémoire » à partir duquel les acteurs et actrices élaborent leur propre partition de jeu. Conformément à toute cette tradition de jeu de scène (qu'il s'agisse du théâtre de l'opprimé de Boal, du théâtre pauvre de Grotowski ou du théâtre déclencheur) l'entraînement d'une expressivité passe par la connaissance du corps et de ses impulsions. La pratique quotidienne d'un *échauffement* sert dans cette optique à éveiller le corps mais aussi à explorer des parties rarement mobilisées de celui-ci. Par exemple dans les groupes de Sirubari – tous âges confondus – Pariksha proposait d'échauffer les poignets, les paupières, les orteils. L'une des dimensions importantes de l'échauffement c'est aussi de ressentir son enveloppe corporelle. Une consigne très simple consiste

alors à enserrer dans sa main toutes les parties de son corps de bas en haut pour tâter sa propre enveloppe de corps. L'objectif dans ce jeu est à la fois d'échauffer son corps pour le rendre souple et prêt à accomplir d'autres gestes, mais plus fondamentalement il s'agit de s'autoriser à aimer son corps tel qu'il est, à le connaître, à le respecter, à construire avec lui une complicité plutôt qu'une relation de fuite. Cette consigne a de nombreux bienfaits pour les participant·es et pour la future théâtralité des expressions, puisqu'elle engage une conscience de la présence et fait naître le sentiment que chacun·e possède un corps qui lui appartient. C'est la raison pour laquelle les échauffements à Sirubari ont d'abord visé l'amusement en mobilisant des danses ou des chants traditionnels (associés à des rites festifs) ; tout en introduisant progressivement des postures exploratoires avec des étirements ou des mouvements qui étaient inédits pour les corps.

Toutefois, malgré cette approche progressive, les terrains à Sirubari ont montré que les corps sont submergés par la normalisation et que la découverte de nouveaux potentiels du corps suscite des résistances. En effet la plupart des échauffements faisaient rire les groupes parce que la pratique était neuve, que les gestes étaient gênants, et qu'il paraissait incongru d'explorer des gestes qui n'ont pas une fonctionnalité précise. En effet au théâtre on ne bouge pas ses membres en fonction d'un but (se déplacer, attraper un objet ou acquérir une quelconque efficacité) mais simplement pour le plaisir de découvrir son corps dans ses multiples articulations. Certains gestes d'échauffement dépassaient donc le seuil de la bienséance. Par exemple, la consigne qui demandait d'effectuer de larges tours avec son bassin créait systématiquement un malaise plein de rires dans les groupes. Si les garçons arrivaient à faire le mouvement et l'accompagnaient d'une exagération clownesque, les filles et les femmes, elles, restaient bloquées. Certaines faisaient de petits tours avec les hanches, d'autres restaient immobiles comme paralysées et d'autres encore étaient débordées par l'hilarité et se pliaient en deux. Bien que ce geste soit assez simple et courant dans les pratiques théâtrales et sportives, il peut évidemment évoquer la gestuelle d'une invitation sensuelle ou sexuelle. On voit donc tout de suite que les corps sont retenus par des codes et en particulier le corps des femmes pour qui cette transgression de geste est si forte qu'elles réagissent ou bien en étant immobilisées, ou bien en étant dans un contournement du geste proposé. Comme je l'ai déjà évoqué, il est évident que le rire et la gêne font partie du théâtre et en particulier du « corps-mémoire ». Ce geste d'échauffement n'attirait pas de moqueries mais permettaient de tester ses propres limites d'expressivité. Le théâtre et les jeux de langage des corps constituent dès lors, un curseur des hexis corporelles de chacun et de chacune (voir chapitre 3).

Si les groupes de théâtre ont rapidement fait confiance à Pariksha, reste que l'étape qui consistait à défier les corps du quotidien a été lente. Cette résistance n'est pas surprenante dans la mesure où les hexis nous inscrivent dans des groupes, dans des repères et des reconnaissances collectives. Jouer avec les corps pour montrer qu'ils sont attachés à des rôles arbitraires et relatifs, c'est initier un changement qui fait perdre une certaine sécurité ; or toute sociabilité préfère maintenir une sécurité d'usage quand bien même elle soit partiellement aliénante, que de provoquer un changement. La tendance générale de l'inscription de son être au sein d'un groupe, à Sirubari comme ailleurs, est une recherche de permanence pour maintenir des modalités d'interactions plutôt que de chercher sa mutation. C'est ce que cherche à décrire Goffman notamment dans son *Arrangement des sexes* en montrant que même lorsque la répartition des rôles nous semble inégale et contestable, nous préférons nous arranger de cette situation et composer avec elle que de la changer radicalement.

Par ailleurs il ne faut pas oublier que si nous avons des « rôles » au quotidien, ces « rôles » ne sont pas semblables à des jeux d'acteur ou d'actrice : nous croyons véritablement à ce à quoi nous jouons dans la société au point que ces hexis imprègnent nos gestes, nos muscles et même jusqu'à nos fascias. Choisir de partir du jeu quotidien des sociabilités pour en faire un jeu de scène est donc un transfert pas si évident ; et entrevoir les processus qui contraignent notre corps est inconfortable. Au fil des cinq groupes de théâtre que j'ai suivi, j'ai pu observer des réactions contrastées à cette étape de « désaliénation musculaire » comme l'appelle Boal. Selon la composition sociale des groupes, les résistances aux échauffements corporels et à la participation des jeux théâtraux n'a pas été la même. Les engagements et les effets du théâtre déclencheur ne sont pas généralisables : ils dépendent des groupes et des personnes au sein d'un groupe. C'est pourquoi il convient d'analyser plus précisément comment les femmes de basses castes ; puis les femmes gurung ; puis les groupes adolescents ont réceptionnés cette entrée sensible des corps et ces consignes d'échauffement pour découvrir un corps-mémoire.

1.3 D'inégales appropriations de l'outil selon la composition sociologique des groupes

Si je tiens à refuser l'essentialisme dans mon analyse et dans mes approches méthodologiques, il est indéniable qu'empiriquement, les références des groupes à leur essence étaient permanentes, et nous avons dû composer avec. Par exemple, Pariksha comme moi aurions aimé dépasser des appartenances de caste pour faire un groupe unique de théâtre, mais ces distinctions de castes ou de sexe existent bel et bien en pratique, au point qu'il est difficile d'en faire de simples constructions sociales discursives. Ces discriminations sur la base de statuts, de caste, de couleur de peau sont vécues et ressenties au point que l'identité des individus est imprégnée de ce métarécit. La mise en place d'une pratique théâtrale a montré que l'attention constante que nous avions avec Pariksha pour déconstruire les essentialismes, se heurtait constamment aux discours des groupes (des basses castes et des femmes en particulier) pour faire référence à une essence immuable, lesquelles attitudes étaient renforcées par la crainte de ne pas savoir comment répondre « juste » ou « bien » à « nos attentes ».

a) Le groupe de femmes de basses castes

Alors que tous les groupes de théâtre sont parvenus à apprivoiser le jeu théâtral rapidement (au terme d'une semaine), c'est dans le groupe des femmes damaï et kami que les résistances les plus fortes se sont fait sentir. Et pour cause, c'est aussi dans ce groupe que l'asymétrie des savoirs était la plus élevée puisque Pariksha et moi étions vues comme des éduquées, tandis que les femmes se considéraient quant à elles, non éduquées et incapables de création, selon leurs dires. Convaincre ces groupes que nous avions à apprendre d'elles et non l'inverse, a relevé d'une lutte permanente. Il a donc fallu beaucoup rassurer et répéter nos intentions pour qu'une confiance s'instaure et que le groupe quitte le sentiment qu'elles devaient dire quelque chose de correct par rapport à nos attentes. De fait, ce groupe de théâtre constitué de femmes de basses castes n'a vu le jour qu'en mars 2018, soit un an et demi après le début de nos ateliers de théâtre à Sirubari. Mais même une fois rassemblées, le groupe continuait de craindre de ne pas « savoir » faire du théâtre et la défiance

vis à vis d'un nouveau registre d'expression était constante. Continuellement durant les premières séances de théâtre, les femmes contestaient les consignes de Pariksha en argumentant « on n'est pas des grandes personnes », « on ne peut pas faire ça », « on ne sait pas quoi dire », « on ne sait pas faire » ou bien encore « on est timide, on ne peut pas ». Pariksha encourageait continuellement ce groupe en le rassurant sur sa capacité à faire et à se mettre dans un jeu théâtral en insistant sur le fait qu'il n'y avait pas de bonnes ou de moins bonnes manières de remplir la consigne. Mais à chaque nouveau jeu d'expression corporel proposé (la marche en groupe ; des exercices en aveugles ; du travail en miroir) l'une ou l'autre des femmes revenait avec la même remarque « non non on ne sait pas faire ça ». Si bien qu'à un moment (dans la séance du 26 mars 2018) Pariksha a interrompu l'atelier et a proposé au groupe de s'asseoir pour discuter. Elle leur a demandé « pourquoi dites-vous que vous êtes timides ? » et les femmes ont répondu « nous on est timide, c'est comme ça c'est tout ». Et Pariksha leur a répondu « non ce n'est pas comme ça, c'est seulement parce qu'on nous a appris à être timide, mais tout s'apprend et on peut changer. Moi aussi, Lili, Subina, nous aussi on nous a éduquées à la retenue mais on peut modifier nos caractères et c'est à ça que sert le théâtre, ça prend du temps mais on peut changer. Si vous ne faites pas ça ici dans un contexte amical, comment arriverez-vous à le faire en dehors en société ? ». À ce moment-là les femmes ont donné raison à Pariksha, elles se sont relevées et ce sont elles qui ont demandé à continuer les jeux de théâtre. Une fois que cette assurance a commencé à se mettre en place, la projection collective d'une incapacité à faire a nettement diminué. Les femmes ont même commencé à se porter garantes les unes pour les autres de cette parole et à chaque fois qu'une personne se sentait fragile pour la réalisation d'un jeu, une autre femme du groupe l'encourageait. Par exemple Pariksha a proposé aux femmes de parler pendant une minute face au groupe, sur un sujet libre mais de manière non interrompue. La consigne a soulevé chez chacune de grandes difficultés mais toutes les membres du groupe s'encourageaient avec des phrases comme « vas-y tu es capable » ou bien encore « moi aussi j'ai cru que c'était dur mais c'est possible ». Dans cet exercice d'expression libre, même si les femmes ont toutes parlé de leur fils ou de leur mari (à l'exception d'une seule femme qui a raconté une blague), chacune est parvenue à prendre la parole à un moment devant le groupe sur un petit morceau de scène avec les encouragements du reste des membres (*Carnet de terrain 5*).

Carnet de terrain 5: La difficulté de prendre la parole face à un groupe

Au début Assa ne parle pas. Les autres femmes l'encouragent « vas-y, raconte » « parle, c'est juste une minute » « si tu ne le fais pas maintenant, à qui tu vas parler plus tard ? » « Fais vite, après on doit y aller ». Assa commence à parler à voix basse : « Mon mari est à l'étranger, j'ai un fils... je sais plus quoi dire » Les femmes recommencent leurs encouragements « vas-y vas-y continue, c'est bien ». Elle tente de reprendre mais après un silence « c'est tout » dit-elle. Pariksha lui demande et qu'as-tu fais hier ? « J'ai pris soin de mon fils et je lui ai donné un bain ». Assa rit un peu, elle se cache derrière son sourire. L'exercice semble difficile pour elle, mais elle se fait applaudir.

Carnet de terrain 5 : La difficulté de prendre la parole face à un groupe. Le 26 Mars 2018.

Durant tous les ateliers de théâtre avec les femmes de basses castes, Pariksha a dû faire preuve d'une grande créativité et de patience fine pour mobiliser des moyens qui rassurent les femmes sur leur parole publique et sur le fait qu'elles prennent des risques bénéfiques.

Ces résistances vis-à-vis des consignes de jeu se retrouvaient aussi dans les expressions verbales des débriefings. À chaque fin d'exercice, Pariksha encourageait les femmes à partager ce qu'elles avaient vécu, mais la plupart d'entre elles avaient du mal à mettre des mots sur leurs ressentis et émotions, et dès qu'une personne énonçait un sentiment, les autres se contentaient de dire « oui moi aussi pareil », à tel point que l'expression « moi aussi » a monopolisé le vocabulaire des premiers ateliers. Lors du deuxième jour d'atelier, quand Pariksha a proposé de faire des mimes, une femme lui a dit « c'est dur, dis-nous plutôt quoi jouer et on te le fera bien », ce à quoi Pariksha a répondu « non c'est vous qui connaissez les problèmes et la vie du village pas nous », alors la femme lui a répondu « oui tu as raison, moi j'ai des conflits avec mon beau-père, beaucoup de violence, je veux donner autre chose à mes enfants » et sur ces mots elles s'est remise dans l'exercice. Par cette simple remarque au travers de laquelle une femme demande à Pariksha de lui insuffler ce qu'elle doit dire ou faire, on remarque qu'il est extrêmement complexe dans une démarche de recherche ou de théâtre de se débarrasser du réflexe qui consiste à vouloir correspondre à ce que des étrangères sont venu chercher, même dans un *lieu à soi* où les codes d'interaction ont été revisités. Le théâtre tout particulièrement engage une modalité d'enquête et de participation très perturbante puisque les groupes ne sont pas en possession du schéma de réponse adéquat à fournir, contrairement à ce que j'ai pu vivre à Sikles dans mon premier terrain où tous les villageois et villageoises avaient intégré ce que des rationalités occidentales avaient envie d'entendre et répondaient à mes questions avec aisance. Déconstruire le schéma d'attente, assurer les groupes de théâtre que nous ne voulons pas voir ou lire quelque chose en particulier est une opération compliquée, et je pense fondamentalement que ce type d'inertie protégeant ce que l'on va montrer de soi est indispensable puisqu'effectivement mon activité de recherche expose les corps ou les dires en dehors de la salle où elles ont eu lieu (voir sur ce point les critiques de la méthode chapitre 7). Pour conclure sur la réception des jeux d'échauffement par le groupe de basses castes, je souhaitais mentionner que si les femmes finissaient toujours par rentrer dans l'exercice et en ressentir une certaine fierté, apparaissait d'abord collectivement une esquive de la consigne durant laquelle les femmes nous rappelaient que leur « nature » était la timidité, ce qui est en soi une expression du corps-mémoire.

b) Le groupe des femmes gurung

Dans le groupe des femmes gurung, l'acceptation des jeux et des échauffements était tout autre, portant à croire que l'asymétrie des figures de savoir entre elles et nous était moindre. De fait, ces femmes gurung étaient plus âgées que nous, certaines d'entre elles avaient voyagé en Europe et parfois elles gagnaient plus d'argent que Pariksha ou moi-même grâce aux pensions militaires venues d'Angleterre. Et même si la confiance dans le jeu théâtral est plus complexe que ce que j'évoque avec ces quelques considérations, il est apparu que la réciprocité dans l'apprentissage a été immédiate, là où elle a fait l'objet d'une longue négociation avec les femmes kami et damaï. Avec les Gurung, les consignes de Pariksha pouvaient étonner et provoquer de la surprise, certes, mais toutes les femmes avaient spontanément plaisir à s'essayer au jeu et la plupart du temps elles poussaient même le jeu au-delà de ce qui était proposé. À aucun moment une femme n'a dit qu'elle ne se sentait pas capable, qu'elle était timide, ou qu'elle n'était pas une grande personne. Si bien qu'à exercice égal, les réactions chez les Gurung et chez les basses castes ne se ressemblaient pas. De même, lorsqu'il s'agissait de partager ses sentiments suite à un jeu théâtral, il y avait toujours une femme dans le groupe pour oser prendre la parole la première, même si le partage des émotions s'est là aussi trouvé en difficulté face aux mots pour décrire une expérience. Pourtant, l'étape d'une

formulation du vécu des exercices est fondamentale au théâtre déclencheur car c'est elle qui opère le passage d'un ressenti individuel à une expérience collective. Mais dans la mesure où les corps sont parfois davantage médiateurs de sens collectifs que les verbes, nous avons laissé les expressions venir à leur rythme. Indubitablement les Gurung avaient plus d'aisance dans le jeu sur scène et elles semblaient même proactives dans la fabrique d'autodérision avec leurs propres corps. En revanche ce qui était intéressant à observer c'est que le collectif dès le second jour d'atelier, a évoqué le caractère inédit de la configuration théâtrale en ces termes « on sait rire entre nous et on est fortes pour se faire des blagues, mais pas pour parler des choses qui comptent » (30 octobre 2017). Ce qui était neuf pour ces femmes, ce n'était pas tellement de jouer avec son corps ni même d'apparaître face à un groupe, mais plutôt d'y apparaître au regard de thématiques qui n'avaient jamais été explorées en collectif. Il y a donc clairement une différence de nature dans la nouveauté qu'apportaient les jeux théâtraux pour les femmes gurung ou celles de basses castes. Toutefois, au-delà de ces réactions différenciées entre les deux groupes de femmes, il faut noter que dans le groupe des gurung, une majorité des femmes était grand-mère ou belle-mère (contre une minorité dans le groupe des basses castes) et que la différence de réception des jeux de scène tient aussi aux formes de pouvoir auxquels peuvent accéder ces femmes dans une maisonnée. Dans toutes les castes confondues, les Népalaises acquièrent plus de liberté, d'autorité et de pouvoir avec l'âge, et il n'est pas rare de voir certaines grand-mères fumer ou provoquer l'autorité d'un homme, ce qui est beaucoup plus rare si ce n'est proscrit chez les jeunes femmes. Ainsi, les deux groupes adultes de théâtre se sont appropriés différemment la nouveauté impulsée par les jeux théâtraux, et la variable de la caste superposée à celle de l'âge en sont les facteurs explicatifs les plus manifestes. Ceci étant, cette expérience de terrain et d'ateliers de théâtre m'a montré que l'atmosphère d'un groupe pouvait changer du tout au tout en fonction des personnalités présentes (surtout lorsqu'une personnalité ou deux sortent du lot pour s'affirmer). À n'en pas douter si nous recommençons des ateliers de théâtre avec d'autres femmes gurung ou d'autres femmes de basses castes dans la région de Syangja, les réactions ne seraient pas les mêmes puisqu'elles sont aussi le fruit d'une atmosphère de groupe et des places que chacune se négocie en son sein. Ceci invite à conclure que la composition d'un groupe de théâtre n'est pas seulement le résultat d'une caste, d'un âge, d'un sexe –bien qu'il soit fait référence en interne à des cultures essentialisées– mais le résultat d'individualités prenant part à une activité qui ne rejoue pas les codes d'une sociabilité attendue. En effet, l'activité théâtrale pousse chaque membre du collectif à prendre une place nouvelle, l'invite à s'exprimer en des termes personnels et non plus en fonction de ce que la société attend d'elle. Et puisque le théâtre ne cherche pas l'essence du groupe mais qu'il valorise des différences et l'expression de subjectivités, l'étude d'une méthode théâtrale ne peut reposer seulement sur des tendances sociologiques de groupe, quand bien même Damaï, Kami et Gurung aient accueilli différemment l'apprentissage d'un jeu de scène.

c) Les trois différents groupes d'adolescent·es

Comment les adolescent·es de Sirubari ont accueilli ces premières séances qui engageaient une connaissance de son intériorité, de son corps et de nouvelles places au sein d'un groupe ? Les formations des groupes de jeunes à trois reprises étaient de caste mixte mais d'âge presque similaire. Or ces deux tranches d'âge avec lesquels nous avons construit des groupes (11-13 ans et 15-16 ans) semblent naviguer entre deux mondes qui les placent à la fois dans une culture enfantine et dans la fabrique d'un rôle d'adulte. En effet les adolescent·es sont entré·es bien plus vite dans le théâtre

que les groupes adultes parce qu'ils et elles bénéficient de cette familiarité du jeu que développent les enfants. La sociabilité des enfants au village passe beaucoup par des jeux collectifs qui touchent au défi et à l'exploration des potentiels du corps. Mais en même temps qu'ils et elles ont ce plaisir à jouer, les adolescents et les adolescentes de Sirubari se construisent dans le regard de l'autre et cet âge semble être un moment décisif du balisage entre ce qu'ils peuvent se permettre de faire et ce qui n'est pas conforme à leur rôle de futur adulte. Notamment, c'est un moment clef de l'apprentissage du genre et les différences garçons/fille forment souvent des clans depuis lesquels des attaques sont énoncées. D'ailleurs, si ces groupes d'adolescent·es ont adopté facilement les jeux sur scène, une distinction s'est opérée très clairement entre l'engagement des filles et celui des garçons pour prendre des rôles, prouvant par là que les deux sexes ne prenaient pas les mêmes risques dans la découverte d'un jeu théâtral. Il m'est apparu que l'on pourrait reprocher à une fille son jeu de scène, tandis qu'un garçon serait nécessairement encouragé par son inventivité et sa transgression. Ainsi, s'il y avait bien des garçons plus réservés que d'autres et des filles plus extraverties que d'autres, tous les ateliers ont suivi la tendance suivante : d'un côté des garçons à l'aise dans le jeu et à tempérer dans leur exubérance, de l'autre des filles à rassurer dans leur créativité. J'aimerais illustrer cette analyse par un rush vidéo que j'ai pu tourner le deuxième jour d'une semaine de théâtre avec le premier groupe d'adolescent·es en avril 2017. Renu qui accompagnait Pariksha dans l'organisation des ateliers, a voulu proposer un exercice qui développe l'exploration des potentiels du corps (*Vidéo 8*). Elle avait disposé une série d'objets communs sur une bâche au sol : pull ; casquette ; bouteille d'eau ; balai ; pelle à poussière ; stylo ; cahier ; lunettes de soleil ; téléphone et sacoche. Le but du jeu était que chacun·e aille au centre de la bâche tour à tour, prenne un objet et fasse une courte proposition gestuelle pour détourner l'objet. En montrant l'exemple Pariksha a fait semblant de se savonner avec un téléphone et Renu a mimé un cheval avec un balai. L'exercice en soi était intimidant et j'étais surprise que Renu le propose si rapidement dans les ateliers de théâtre, mais la comédienne m'a expliqué qu'il était important que les adolescent·es apprennent à s'amuser avec des objets et à trouver des attitudes qui transforment un objet quotidien en un outil d'expression théâtral.

Vidéo 8: Chercher le connu ou défier l'inconnu : l'inégale distribution des risques de monter sur scène entre adolescents et adolescentes

Vidéo 8 : Chercher le connu ou défier l'inconnu : l'inégale distribution des risques de monter sur scène entre adolescents et adolescentes. Source : L. Landrin. Avril 2017.

Sur cet extrait vidéo, on peut analyser au moins trois points. Le premier c'est le fait que les consignes de théâtre ne doivent forcer personne : dans cet extrait on voit Pariksha qui encourage la première fille à aller vers la bâche, celle-ci refuse et Pariksha n'insiste pas, elle passe à la personne suivante. Forcer une personne à se rendre sur scène est contraire aux logiques d'émancipation que souhaite déclencher le théâtre. Deuxièmement, on constate que l'adolescente qui se lève volontairement va vers la bâche pour prendre un balai, faire quelques gestes de balayage et s'empresser de retourner s'asseoir. Sur la vidéo on voit une autre fille quelques minutes après qui fait la même chose : elle va vers le balai, fait un tour rapide de nettoyage et court se remettre à sa place. Ce qui était très marquant sur cet exercice c'est que toutes les filles (à part la petite sœur d'un des membres du groupe et qui a pris l'harmonica) ont été chercher des objets de nettoyage, ce qui laisse fortement supposer que ces objets sont familiers et rassurants pour elles. Loin de détourner

les fonctions de l'objet elles ont véritablement utilisé le balai ou la pelle pour mimer des gestes de nettoyage. Dans cet exercice intimidant, peu d'adolescents ont détourné les objets de leurs fonctions premières, mais ce qui est notable dans cet exercice et dans cet extrait vidéo qui en est à l'image, c'est que seuls les garçons ont fait preuve de créativité, de diversité et d'engagement dans la consigne proposée. Cela permet de constater qu'il y a chez les adolescent·es de Sirubari (à âge égal et de castes variées) une inégale distribution de la timidité et de l'usage de l'autodérision entre les garçons et les filles. Cette découverte n'a rien de surprenant et une observation de la vie quotidienne dans les milieux du Népal suffirait à tirer ce constat. Toutefois, c'est à force d'observations répétées sur la base des jeux théâtraux que l'on prend conscience de l'étendue d'une reproduction du genre et de la manière dont les rôles attendus se fabriquent dès l'enfance avec le soutien d'un corps-mémoire qui se transmet d'une génération à l'autre. Cette méthode permet de mettre en écho les paroles des femmes adultes de basses castes qui ne cessaient de répéter qu'elles n'étaient « pas capables » et « timides » pendant les jeux théâtraux, et l'observation des adolescentes qui héritent et cultivent cette intériorisation de l'auto dévalorisation, de censure et de craintes d'un jugement sur la place publique. Encore une fois cette analyse demande à être nuancée car toutes les filles qui ont participé aux ateliers n'avaient pas le même degré de timidité et tous les garçons n'avaient pas la même propension à l'exubérance dans les jeux théâtraux. Mais il était très clair que dans l'ensemble des ateliers et quel que soit la nature des jeux, la facilité à jouer, à se déguiser ou à sortir de son rôle quotidien pour se confronter au regard d'autrui était bien plus accessible aux adolescents qu'aux adolescentes. Si bien que la dernière réflexion que je peux faire à partir de cet exemple filmé c'est qu'il revient aux facilitatrices (à Pariksha, Renu et moi en l'occurrence) d'être vigilantes à ce que les personnes les plus à l'aise dans le jeu de scène n'empêchent pas les plus réservées de s'exprimer, au risque sinon que le théâtre renforce un rapport de force déjà existant. Le théâtre déclencheur comme tous les théâtres communautaires prend en effet le risque de donner d'autant plus d'espace de parole et d'expressivité à celles ou ceux qui en sont déjà doté·es initialement par la société (d'où notre choix d'un groupe d'adulte non mixte d'ailleurs). Ce n'est qu'avec une attention constante à ce danger que l'on peut éviter au théâtre de devenir le lieu et l'activité qui renforce d'inégaux accès à la présentation de soi.

Ainsi entre chaque composition sociologique de groupe on distingue différentes inerties face aux jeux que proposent l'activité théâtrale. Toutefois, si des résistances initiales varient entre des corps et des statuts qui n'ont pas eu les mêmes héritages, la fabrique du théâtre consiste précisément à redistribuer ces assignations. Autrement dit, si le premier réflexe des groupes est de faire référence à une assignation et à un essentialisme naturalisant, le second temps donne lieu à la création d'une identité performative et transformative. Il est donc utile de s'intéresser non seulement aux premières réactions qui émergent des jeux théâtraux mais aussi à l'évolution des postures et des aisances prises dans le jeu.

1.4 Elargir les « coquilles » de soi

Ce qui aura été frappant dans cette expérience de théâtre à Sirubari, c'est de voir, en l'espace d'une semaine, les corps se développer sous des formes d'expressivité qui semblaient impossibles au vu des résistances ou des gênes exprimées dans les premières séances. En effet, les premiers échauffements donnaient à voir des corps retenus, cherchant à contourner les consignes pour rester

le plus possible dans un vocabulaire rassurant et limité dans l'expressivité des gestes. Chez les adolescent·es, les répertoires corporels amples comme des bras écartés, des grimaces, des sauts en l'air, des déhanchés ou des voix fortes, restaient sporadiques. Dans les groupes de femmes guring et de basses castes, ces premiers échauffements créaient un inconfort palpable. L'une des femmes damaï qui avait vu de loin les adolescent·es dans la cour de l'école a d'ailleurs dit à Pariksha en première séance « j'espère qu'on ne va pas faire des trucs d'enfants, on ne veut pas bouger comme ça ». Pourtant, d'une séance sur l'autre les corps se déployaient littéralement, en éprouvant un grand plaisir à jouer. Cette observation d'une progressive ouverture des enveloppes corporelles fait écho au travail psycho-géographique de Moles et Rohmer élaboré en 1972. Selon Moles et Rohmer, les êtres sociaux fabriquent différentes « coquilles » qui à la fois nous séparent et nous mettent en relation avec le monde (Moles & Rohmer, 1998). Leur typologie distingue une série de sphères (des coquilles) qui partent de l'enveloppe corporelle de l'individu à savoir : le corps propre ; le geste immédiat ; la pièce d'appartement ; l'appartement ; le quartier ; la ville et son centre ; la région et le vaste monde (*Ibid.*). Dans leur typologie extensive, Moles et Rohmer considèrent qu'il y a des échelles de proximité que l'on maîtrise (le corps, le geste, la pièce d'appartement), mais qu'à mesure que les coquilles se multiplient nous perdons de l'emprise sur elles. Or très clairement le théâtre à Sirubari montre que le « corps propre » qui est la première coquille n'équivaut pas nécessairement à un corps à soi ni à un domaine de maîtrise. Le corps propre est déjà un lieu de sociabilité de même que le geste immédiat est différemment contraint dans l'étendue de sa sphère. Penser le rapport du corps au monde en termes de différentes sphères est intéressant pour la pratique du théâtre, à condition de considérer que les premières coquilles du moi ne sont pas des accès immédiats mais d'ores et déjà des constructions. C'est d'ailleurs ce pour quoi les échauffements de théâtre commencent par travailler avec ce « corps propre ». Tout l'enjeu du travail de jeu de scène consiste à traverser ces différentes coquilles qui nous séparent du monde, jusqu'à invoquer le vaste monde sur scène. Et l'intérêt du théâtre, de la danse ou d'autres arts performatifs consiste à créer une dynamique corporelle qui vient agir et remodeler le corps propre de l'actrice ou de l'acteur (Leroy, 2013).

Une relecture des théories de Moles et Rohmer par la pratique théâtrale invite donc à penser les coquilles du moi non pas comme des entités closes ou des données fixes, mais comme des unités transformables, résultat d'interactions. Car le théâtre consiste fondamentalement à jouer à partir des sphères corporelles et la méthode développée à Sirubari tend à montrer que le jeu de scène transforme l'étendue des gestes et par conséquent impacte une insertion dans le monde. Dans toutes les premières séances de théâtre, les gestes immédiats avaient un volume restreint autour du corps, cloisonné par une forme de honte. Mais à la suite de trois ou quatre séances d'exercices et de jeux, les corps des participant·es ont remarquablement repoussé la frontière de leur première et de leur deuxième coquille. Et à mesure que les coquilles du corps propre s'élargissent, se dévoilent de nouvelles façons d'entrer en relation (avec soi, le monde et les autres). Dans les ateliers auxquels j'ai participé et que j'ai pu également observer, les gestes et les voix ont radicalement transformé leurs présences. Pariksha, bien qu'accoutumée à ce phénomène d'élargissement des bulles corporelles permises par le théâtre, a été surprise comme moi d'observer une croissance aussi rapide du rayon d'influence et d'expression des corps dans des groupes pourtant qui n'avaient aucune pratique de théâtre préalable. En l'espace de quelques jours les adolescent·es et les femmes passaient de coquilles étriquées à des volumes de présence qui étaient inimaginables au début des ateliers. Par exemple lors du quatrième jour d'atelier avec les femmes damaï et kami en mars 2018,

Pariksha a proposé comme échauffement de se mettre en cercle et d'associer un geste à son prénom que tout le monde puisse ensuite répéter. Cet exercice avait déjà été proposé le premier jour mais les femmes étaient trop « timides » selon leurs dires et l'on a dû attendre de longues minutes pour qu'elles énoncent leur prénom à voix haute. Mais dans ce quatrième jour d'atelier, une confiance des corps s'était installée, et j'ai pu filmer les femmes qui avaient un vrai plaisir à explorer des gestes qui dépassaient l'étendue habituelle de leur coquille de corps propre. Cette vidéo (*Vidéo 9*) est la première que j'ai enregistrée avec ce groupe de femmes en avril 2018 car l'introduction d'une caméra auparavant m'avait semblé contreproductif.

Vidéo 9 : Quatrième jour d'atelier, le développement des coquilles de son corps propre.

Vidéo 9 : Quatrième jour d'atelier, le développement des coquilles de son corps propre. Source : L. Landrin. Mars 2018.

Ce rush montre l'atmosphère qui s'est constituée dans un groupe au bout de quatre jours et le plaisir qu'ont les femmes à jouer avec les consignes d'échauffement à ce moment précis. Dans cet extrait chaque femme propose un geste associé à son prénom, et si l'on distingue encore des hésitations ou des rires exutoires, on aperçoit aussi la diversité des gestes proposés et on partage le plaisir à cette forme d'exubérance nouvelle, d'où les rires qui accompagnent cette expressivité collective. Bien que simple, cette expressivité collective a quelque chose de spectaculaire au sens de surprenant (eu égard à la retenue des premiers jours des ateliers) mais aussi au sens de scénique.

Pour conclure ce premier temps, dire que le théâtre déclencheur procède d'une entrée sensible signifie que c'est par les sens et le corps que l'on approche le travail de la scène, et que cette connexion spécifique aux sensations et au mouvement est une occasion de porter un regard neuf sur ce qui nous constitue. Connexion à soi, échauffement et jeux théâtraux souhaitent développer une connaissance de son propre corps afin qu'il ne soit plus la plus petite échelle de l'oppression mais un matériel par lequel conscientiser et travailler les places que l'on occupe en société. Mais qualifier le théâtre d'entrée sensible signifie aussi que ses outils sont fragiles, qu'ils déclenchent des émotions peu communes et qu'il compose avec des devoirs de retenue qui ne sont pas les mêmes chez toutes et tous, d'où la vigilance qui s'impose pour ne pas brutaliser une sortie de soi.

Dans ces terrains et quels que soient les groupes, Pariksha et moi avons assisté à une évolution avec au départ inerties fortes, puis des aisances progressives au point que les femmes ou les adolescent·es soient demandeurs et demandeuses d'ateliers supplémentaires au cours de la journée. L'entrée sensible du théâtre déclencheur consiste donc à produire un contexte d'exploration de soi et de son corps propre au travers de contraintes scéniques. Et ce n'est qu'une fois ce plaisir au jeu véritablement installé qu'une présentation de soi sur scène peut advenir. Ainsi, l'entrée (doublement) sensible du jeu de scène est la condition de possibilité d'une pratique d'enquête collective sur le quotidien. Si je débutais cette partie en mobilisant la métaphore de la forge, c'est parce que l'activité théâtrale agit comme une fabrique dans laquelle il faut chauffer les matériaux (les corps et les expressions de soi) pour ensuite collecter des matériaux bruts et les assembler, avant de les polir et les transformer, à la manière d'un travail artisanal.

2. La fabrique de matériaux pour un espace collectif d'enquête

2.1 Le théâtre, une pratique de l'extime

Le théâtre (en tant que lieu) repose sur la coprésence intimiste d'un groupe pour garantir une sécurité sur l'éveil subjectif des sensibilités (voir chapitre 4). Toutefois le théâtre (en tant que pratique) n'est pas qu'un rapport à soi et à l'intime, c'est même avant tout une pratique d'extériorisation et de représentation, soit dit un domaine de l'extime. On désigne généralement d'extime le processus qui porte à la connaissance d'autrui ce qui relève de l'intime. Selon les termes de Pascal Clerc, l'extime est « une manière de tourner son intimité vers le dehors (vers la sphère publique) et de l'ouvrir aux autres » (Clerc, 2016). En un sens, l'extime est un terme qui s'oppose à l'intime tout comme l'extérieur est opposé à l'intérieur. En effet prenons l'exemple d'un journal intime : il n'a pas vocation à devenir public. À l'inverse le théâtre déclencheur est une pratique de l'extime, il expose à la face des autres une intériorité, et ce de manière « centrifuge » pour reprendre l'expression de Clerc (*Ibid.*). Nonobstant l'extime n'est pas l'inverse de l'intime car les deux impulsions sont finalement des relations avec une intériorité. Simplement l'une d'elle est tournée vers soi (d'où la racine latine *in-*) quand l'autre est tournée hors de soi (*ex-*). Ainsi l'extime est-il le mouvement par lequel une personne vient mettre hors de soi quelque chose relevant de son intime. Avec cette définition, il apparaît que le théâtre déclencheur est une forme d'énonciation relevant de l'extime puisqu'il organise un rapport à soi, au travers d'une fabrique d'images mises hors de soi. C'est un procédé qui cherche la distanciation au travers du regard des autres, non pas en établissant un dialogue de soi à soi (comme le ferait un journal intime). Par conséquent, les enjeux de cette pratique ne se limitent pas à la capacité de se connecter à soi (première étape des ateliers), mais consistent aussi à trouver les moyens d'extérioriser une pensée ou un sentiment, or cela relève de compétences tout à fait différentes. En effet, l'extime n'est pas une traduction publique d'une pensée qui aurait d'abord surgi dans l'intime, mais un processus de formation à part entière de la pensée *in situ*. Mettre en forme l'intime (l'informer) sous les modalités que suggère le théâtre déclencheur était une exploration inédite pour les habitant·es Sirubari. Les différentes étapes des jeux théâtraux ont eu cette vocation-là : donner à chacun·e le temps de trouver progressivement ses moyens centrifuges d'expression, et passer d'une intimité retrouvée à une extimité.

Pour ce faire, les ateliers de théâtre à Sirubari ont favorisé des temps suite aux échauffements qui soient l'occasion de moments d'expressivité personnelle. C'est là que le dessin ou l'écriture libre se sont révélées être d'efficaces médiations. Ces moments de transition entre un état de consultation intérieure et la recherche d'une forme d'expression visaient à rendre publics et communicables les effets et les sentiments procurés par une connexion à soi. Lors de ces créations personnelles, chacun·es disposaient des lieux de leur choix (*Figure 35*). Tantôt isolé·es, tantôt agglutiné·es, les adolescent·es appréciaient particulièrement d'avoir un temps pleinement dédié à ces expressions libres.



Figure 35 : La fabrique de l'extime : passer d'un état intérieur à une expression libre au bénéfice d'espaces choisis. Source : L. Landrin, octobre 2017 et mars 2018

Si le théâtre fabrique un espace d'enquête collectif, c'est parce qu'il crée des espaces et des modalités de l'extime au travers d'images ou de textes qui sont livrés à l'interprétation des autres.

Informier les autres demande à mettre en forme son intérieur, or précisément la forme et le type de médiation mobilisé par le théâtre font apparaître de la pensée. Car lorsqu'un individu s'exprime au nom d'un « je » il n'est pas nécessairement conscient de ce qui le détermine.

L'effort des ateliers de théâtre c'est de découvrir ce qui nous anime et participer à conscientiser ce avec quoi nous devons composer dans nos logiques de sociabilité. À ce titre faire du théâtre une méthode d'enquête diffère des techniques d'entretien, puisque le but pour la chercheuse n'est pas tant d'avoir accès à des intériorités ou des vécus particuliers sous la forme de témoignages (parfois intimes), que d'observer quelle part de cet intime est montrée aux yeux et aux oreilles des autres. L'intérêt derrière cette démarche, c'est de sentir ce que cette démonstration et cette représentation de soi via la scène nous procurent à nous-mêmes. Le pouvoir heuristique de la scène tient à l'exposition d'un vécu que l'on distancie pour mieux le regarder. Et c'est aussi la raison pour laquelle la méthode du théâtre n'agit pas comme une récolte d'avis personnels qui préexisteraient aux ateliers, mais qu'elle relève d'une création. Le théâtre déclencheur crée collectivement une collection de matériaux bruts, qui forme à son tour une boîte à outils pour l'écriture future d'une pièce. Cette fabrique repose à la fois sur des vécus individuels et collectifs, sur des imaginaires, sur

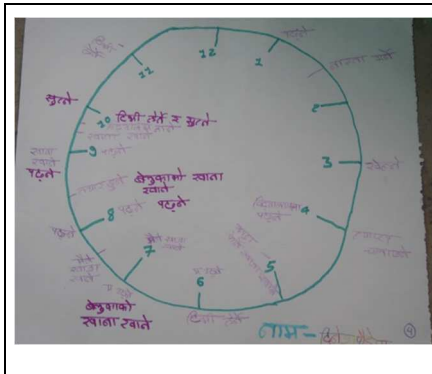
des folklores qui constituent une culture en commun, et sur des savoirs du corps propre. L'approche des ateliers de théâtre déclencheur n'est donc pas thématique (aucun atelier n'a porté sur un thème du jour) mais méthodologique. Il s'agit au travers de différents mécanismes favorisant l'expression verbale et corporelle d'ouvrir le champ le plus large possible des préoccupations locales concernant la vie sociale contemporaine. Ainsi, la création de matériaux au travers du plateau de théâtre prend des formes variées, alternant entre des expressions visuelles, sonores, textuelles ou gestuelles qui toutes, disent quelque chose d'un vécu et engagent la réflexivité de celle ou celui qui l'a prononcé. Ainsi, un chant partagé ou une simple consigne comme « ramenez un objet de votre quotidien » a créé de véritables matériaux bruts pour nourrir l'enquête collective de cette méthode. À défaut d'analyser tous ces outils et l'ensemble des créations en détails, j'en citerai quelques-uns révélateurs de ce processus déclencheur d'expressions, en précisant bien que toutes les consignes d'exercices que nous avons mobilisées, discuté et amendé avec Pariksha, ont évolué d'une séance sur l'autre pour s'adapter à ce qui émergeait du collectif.

2.2 Les horloges du quotidien : une sélection personnelle des rituels

Pour enquêter sur le quotidien et commencer à partager la diversité des vécus au sein d'un groupe de théâtre, nous avons proposé à des groupes d'adolescent·es de dessiner leurs horloges de vie. Cette activité consiste à dessiner un grand cadran pour y inscrire librement le dérouler d'une journée dans laquelle des segments d'habitude ponctuent le temps. Chacun·e de son côté a organisé son expression avant de la partager au groupe, dans un second temps. Dans cette consigne, certain·es ont éprouvé le besoin de rajouter une horloge pour noter ce qu'ils ou elles faisaient le samedi. Voici quatre des horloges issues du premier groupe (avril 2017) et leur traduction :

	<p>R. Chettri (Fille, 14ans, caste moyenne)</p> <p>Horloge : 5h je me lève ; 6h je prends un petit déjeuner ; 7h j'étudie ; 10h je vais à l'école et je mange, à 17h après l'école je mange un goûter et je regarde la télévision. Samedi : je prends un bain, j'aide ma mère, je lave des vêtements, je travaille à la maison et je dors à 9h.</p>
--	---

Figure 36 : Horloge de vie n°1. Avril 2017. Source : R. Chhetri pour la carte ; P. Lamichhane pour la traduction et L. Landrin pour la photographie.

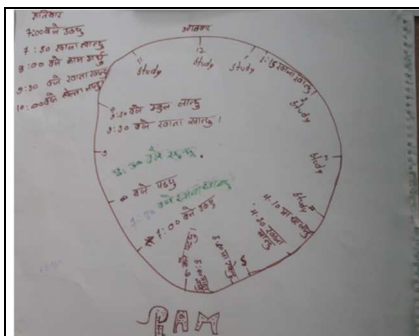


D. Poudel (Garçon, 13ans, haute caste)

Horloge : 6h je me lève ; 7h petit déjeuner ; 8h j'étudie ; 9-10h je me prépare pour l'école ; 13h je mange à l'école ; 16h je reviens chez moi, 17h je me change ; 20h j'étudie, 20h30 je dîne ; à 22h je regarde la télévision.

Samedi : 7h je me lève, 7h30 petit déjeuner ; j'étudie jusqu'à 9h et je mange ; 10h je regarde la télévision ; 13h j'étudie ; 13h30 je mange ; je joue jusqu'à 15h ; 16h j'utilise l'ordinateur ; 18h je regarde la télévision, 19h-20h je dine, 20h-21h j'étudie, 22h je me couche.

Figure 37 : Horloge de vie n°2. Avril 2017. Source : D. Poudel pour la carte ; P. Lamichhane pour la traduction et L. Landrin pour la photographie.

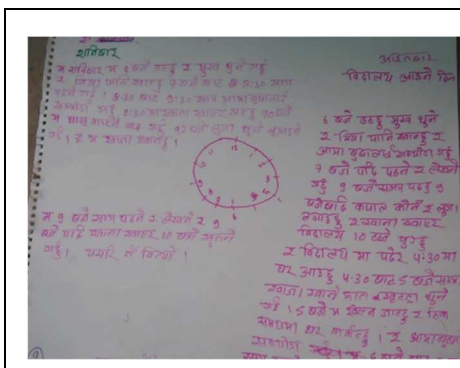


R. Pariyar (Garçon, 15 ans, basse caste)

Horloge : 7h je me lève, je prends mon thé, 9h je mange et j'étudie ; 10h-16h je vais à l'école ; 16h je prends ma nourriture, 17h je joue et 18h je rentre à la maison.

Samedi : je me lève, je joue, je travaille et je mange à 10h

Figure 38 : Horloge de vie n°3. Avril 2017. Source : R. Pariyar pour la carte ; P. Lamichhane pour la traduction et L. Landrin pour la photographie.



Y. Poudel (Fille, 14 ans, haute caste)

Horloge : 6h je me lève et j'aide mes parents dans le travail de maison, 7h j'étudie jusqu'à 9h, puis jusqu'à 16h je suis à l'école ; 17h je mange, je vais jouer et je rentre à l'heure donnée, j'aide mon père et sa mère ; 18h je fais mon travail de maison, puis j'étudie ; 21h je mange ; 22h je dors.

Samedi : 6h je me lève, 7h-8h j'étudie ; jusqu'à 9h30 j'aide mes parents ; 9h30 je mange ; 10h je vais couper l'herbe pour les animaux, 10h30 je lave du linge et je prends un bain, l'après-midi mange.

Figure 39 : Horloge de vie n°4. Avril 2017. Source : Y. Poudel pour la carte ; P. Lamichhane pour la traduction et L. Landrin pour la photographie.

Dans ces quatre horloges et dans les 12 autres qui constituaient le groupe mixte d'adolescent·es de cette session de théâtre, on remarque plusieurs points communs. Notamment les journées de la semaine sont toutes rythmées par l'école, tandis que le samedi constitue une journée où l'on prend un bain et où l'on aide la famille. Toutefois il y a aussi des différences notables. Par exemple chez D. Poudel qui est le fil d'un instituteur du village, la place de l'étude est très importante. L'adolescent ne mentionne pas qu'il travaille pour ses parents et ne semble pas faire de tâches autres que celle d'étudier. Par ailleurs il est le seul de tout le groupe à mentionner la présence d'un ordinateur chez lui. À âge égal, R. Pariyar qui est de basse caste mentionne juste un peu d'étude avant l'école et fait plus de place aux jeux. Par ailleurs d'autres garçons que les Pariyar ont mentionné qu'ils se levaient

à 6h pour travailler dans les champs avant l'école, d'où le constat (sur un échantillon restreint) qu'entre les hautes castes et les basses castes, l'étude, le jeu et le travail manuel n'ont pas la même place. Plus frappant encore sur cet échantillon de 16 cartes, les filles à âge égal ont systématiquement une à deux heures de lever plus tôt (5 heures ou 6 heures chez les filles contre 6 ou 7 heures chez les garçons). Y. Poudel qui est de haute caste mentionne qu'elle « aide ses parents au travail de maison », R. Chettri ne spécifie pas ses activités entre 5h et 6h mais dans sa présentation à l'oral elle indiquera plus tard qu'elle fait le thé et la vaisselle de la veille pour aider sa maman. De la même manière, le samedi chez les filles est marqué par l'aide aux parents et le travail agricole tandis que les garçons font davantage référence au jeu et pour certains au volleyball. Toutefois, garçons comme filles mentionnent à différentes reprises du « travail » sans spécifier sa nature, d'où l'intérêt dans les exercices de théâtre d'affiner par croisement des points de vue ce que chacun et chacune appelle « un travail » et ce en quoi il consiste. Les horloges permettent sur une base simple et peu engageante au niveau de l'intime, de débiter une enquête sur le quotidien, ce qui fournit à la fois des données de recherche, et permet au groupe de commencer un travail d'objectivation sur ce qui constitue les habitus et les obligations sociales de leur propre existence.

2.3 Les lignes de vie : pierre angulaire du devenir de l'être et agentivité de la nature

Dans la même optique mais de manière plus engageante cette fois, j'ai proposé à des groupes d'adolescent·es d'écrire ce que j'ai nommé des *lignes de vie*. Il s'agit de tracer une ligne ou un cercle (qui puisse inclure l'idée de réincarnation) en plaçant au début de la frise un premier souvenir, puis tout au long de la ligne, différents événements passés ou à venir. Les événements en question peuvent être ou bien structurants ou bien anecdotiques, la consigne est assez libre une fois la ligne tracée. Bien que cet exercice soit relatif au désir finalement très occidental de se projeter constamment dans un futur, la ligne de vie me semblait intéressante à tester dans ce contexte népalais pour voir la nature des temps forts d'une vie que des adolescents et adolescentes de Sirubari avaient envie de partager. Par facilité tout le monde a choisi de tracer une ligne plutôt qu'une courbe ou un cercle et voici quelques exemples issus de la séance du 15 avril 2017 (*Figure 40 ; Figure 41 ; Figure 42 ; Figure 43 ; Figure 44*)

Ligne de vie A. Pariyar (15 ans, Garçon, basse caste)

- 4 ans : j' ai eu un accident à sa main, j'ai beaucoup pleuré
- 7 ans : je suis devenu 2nd à l'école et j'étais content
- 15 ans : j'ai visité Pokhara, c'était super
- 22 : je veux avoir un travail
- 25 : je veux être marié
- 27 : je veux des enfants
- 40 : je veux un garçon et une fille pour compléter ma famille
- 50 : je veux aller à Katmandou
- 60 : je veux avoir la pension des vieux par le gouvernement népalais
- 70 : il y aura un tremblement de terre et tout le monde reviendra au village
- 80 : ma femme va mourir
- 84 : j'aurai un anniversaire spécial avec une célébration (Puja)
- 85 : je serai mort

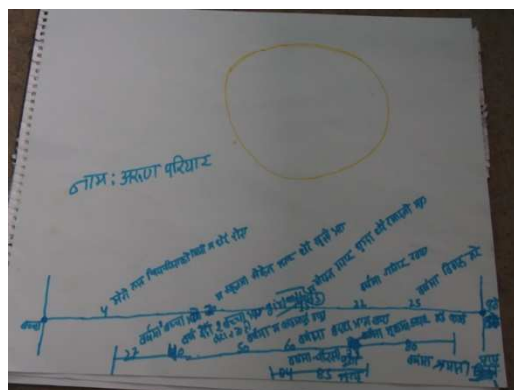


Figure 40 : Ligne de vie n°1. Avril 2017. Source : A. Pariyar ; P. Lamichhane pour la traduction et L. Landrin pour la photographie.

Figure 10 b) Ligne de vie R. Sunar (15 ans, Garçon, basse caste)

- 5 ans : je me rappelle de mon anniversaire. À un an, j'avais des dents dans la bouche
- 10 : j'ai été à Pokhara
- 12 : je me suis s'est cassé le bras
- 15 : j'ai réussi ma classe 8
- 20 : je veux devenir un chanteur
- 25 : je veux être marié
- 30 : je veux construire une maison
- 32 : je veux avoir un fils

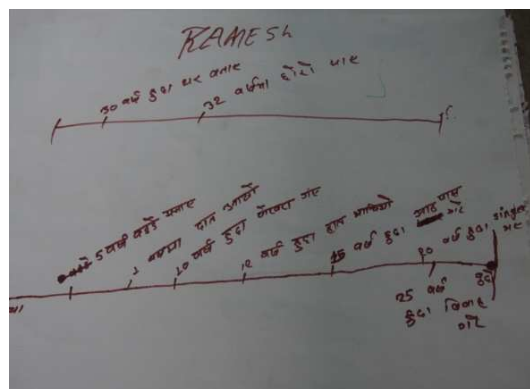


Figure 41 : Ligne de vie n°2. Avril 2017. Source : R. Sunar ; P. Lamichhane pour la traduction et L. Landrin pour la photographie.

Ligne de vie A. Poudel (13 ans, Fille, haute caste)

- 6 ans : j'ai été à Pokhara faire des visites
- 11 : je suis devenue 1^{ère} de la classe
- 15 : je veux arriver à SLC (fin du second degré)
- 26 : je pense que je vais être mariée
- 80 : je pense que je vais mourir

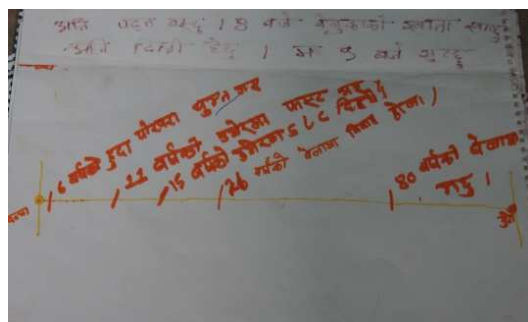


Figure 42 : Ligne de vie n°3. Avril 2017. Source : A. Poudel ; P. Lamichhane pour la traduction et L. Landrin pour la photographie.

Ligne de vie P. Poudel (13 ans, Fille, haute caste)

[ligne du haut abandonnée, lire ligne du bas]

- 8 ans : j'ai visité Pokhara
- 25 ans : je pense que je vais être mariée
- 80 : je vais mourir

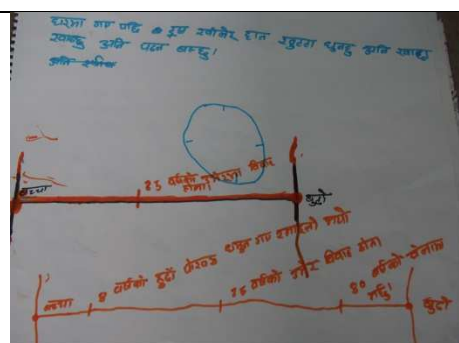


Figure 43 : Ligne de vie n°4. Avril 2017. Source : P. Poudel ; P. Lamichhane pour la traduction et L. Landrin pour la photographie.

Ligne de vie S. Sunar (16 ans, Fille, haute caste)

- 14 ans : j'ai visité des amis, j'ai fêté son anniversaire
- 16 ans : hier j'ai célébré le nouvel an avec nous (Pariksha et moi) et j'étais heureuse.
- J'irai à Pokhara
- 23 ans : j'ai pas idée du reste

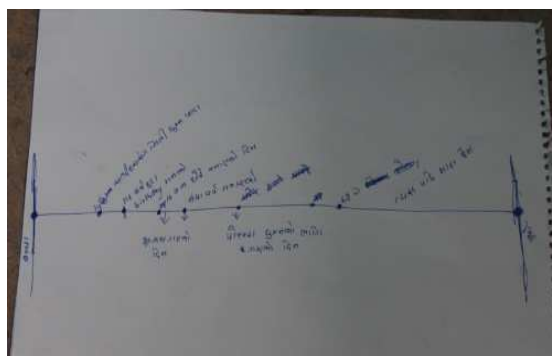


Figure 44 : Ligne de vie n°5. Avril 2017. Source : A. Pariyar ; P. Lamichhane pour la traduction et L. Landrin pour la photographie.

Contrairement au descriptif d'une journée ordinaire dans les horloges (2.2) qui est accompli aisément, l'exercice de projection de sa vie est apparu plus difficile aux yeux des adolescent·es. En effet, l'exercice d'une ligne représentant son existence n'est plus seulement cantonnée dans le descriptif et ne peut pas s'accrocher à des repères fixes tels que les horaires d'une journée ou d'une nuit. Présenter son être dans une évolution entre les débuts et les fins d'une vie demande une abstraction, une conscientisation de son évolution et surtout une capacité de projection de ses désirs y compris dans l'inconnu. Or si les quotidiens des enfants donnent à lire plusieurs vécus en commun, il existe en revanche des constructions individuelles radicalement différentes selon les

genres quand on passe à l'échelle d'une vie. Tout d'abord, il faut noter que le principe même de l'exercice témoigne d'inégales capacités à se projeter. En effet sur les 16 lignes de vie que nous avons récolté durant cet atelier de théâtre, aucune fille n'a fait mention d'un futur et la plupart d'entre elles sont venues nous voir avec Pariksha pendant l'exercice pour nous signaler des pannes d'inspiration. Seulement trois filles ont fait mention d'un mode de projection, mais elles l'ont fait au fil d'expressions vagues et hypothétiques comme : « je serais sans doute mariée » ou « je pense que j'aurai un mari ». Par ailleurs, absolument aucune d'elle ne mentionne qu'elle aura des enfants, contrairement aux garçons qui visent tous le fait d'avoir un fils ou un enfant comme un accomplissement. Si je m'attendais à observer certaines différences de projection entre les récits des garçons et celui des filles, les lignes de vie m'ont surpris pour leur caractère absolument tranché et le fait que les filles (toutes castes confondues) ont construit leur projection de la même manière : un présent avec souvent de bons résultats à l'école mentionnés ; un mariage indiqué non pas avec désir mais avec incertitude ; et la mort. Alors qu'une prudence sociologique voudrait que je nuance mon analyse en disant que certaines filles se projettent plus facilement que d'autres dans des futurs ou que certaines ont des envies de métier mais peut-être pas une majorité : ici sur l'échantillon des 16 lignes de vie produites individuellement pendant l'atelier de théâtre, il n'y a aucune exception à la règle. Au sens strict, aucune fille n'a mentionné autre chose au-delà de son présent que le mariage et la mort, avec un saut elliptique entre les 23 ans et les 80 ans qui crée une analogie inévitable entre ces deux événements. À l'inverse de ces lignes de vie relativement vides, tous les garçons ont exprimé un futur désiré que ce soit au travers d'un métier (l'armée, chanteur, le travail en ville, la retraite), du mariage et de leur descendance, en affirmant qu'ils souhaitaient ce futur-là. Cette expression d'un futur désiré autour d'un « je » décisionnaire contraste avec l'incertitude des lignes de vie exposées par les filles ; même si derrière les apparentes opportunités de vie pour les garçons, il y a l'exigence de ramener un revenu ce qui constitue un déterminant de masculinité également contraignant. Ceci étant, il ressort indéniablement le phénomène sociologique suivant : les garçons forment des étapes de réalisations individuelles variées, tandis que les lignes de vie des filles sont uniquement structurées en trois moments clefs : l'enfance (moment présent), le mariage et la mort. Or cette difficulté de projection sur un futur lointain crée une dissonance cognitive puisque dans leur présent, les filles mentionnent qu'elles sont premières de la classe ou qu'elles veulent, dans un futur proche, poursuivre leurs études jusqu'à la fin du secondaire. Mais une fois passé le niveau 12, aucune d'elle ne songe à continuer les études ou à faire fructifier les bénéfices de cette éducation en termes économiques ou symboliques. Après ce futur proche envisageable, il y a le mariage qui est un événement qui vient mettre fin à tout autre imaginaire. Ce qui est frappant donc, c'est de voir combien le mariage est un élément du cycle de vie identifié comme un futur nécessaire puisqu'il est inscrit sur la ligne de vie, mais qu'aucune fille ne le mentionne comme un désir, seulement comme l'approche d'une incertitude. De fait dans le système social népalais et surtout dans les campagnes, les filles ne savent pas à qui elles vont être mariées ni où elles iront pour rejoindre leur belle-famille (dans quel village, ville ou région), ce qui explique en grande partie cette paralysie de projection des jeunes filles sur leur avenir. En revanche ce qui est étonnant et qui vaut aussi d'être mentionné, c'est l'âge du mariage que les filles ont choisi d'écrire. Celui mentionné sur les lignes de vie oscille sur une fourchette entre 20 ans et 26 ans, alors que le terrain à Sirubari montre que la moyenne d'âge actuelle d'une fille mariée au village est aux alentours de 17-18 ans, soit l'équivalent

de la dernière année du secondaire⁶⁸. Il est donc surprenant que les filles sur leurs lignes de vie mettent le mariage si tard alors qu'elles ne sont pas sans ignorer la généralité sociologique de leur village. Dès lors plusieurs hypothèses sont possibles : ou bien les filles qui ont actuellement 15-16 ans se sentent très loin des préoccupations d'un mariage ; ou bien comme elles ne le désirent pas, elles le repoussent le plus loin possible ; ou bien encore on peut lire via ce phénomène l'aspiration d'une nouvelle génération de femmes qui se marie de plus en plus tard et s'imagine faire autre chose de leur vie avant le mariage sans pouvoir encore nommer encore quoi exactement. Dans la ligne de vie des garçons, le mariage est unanimement placé à 25 ans, ce qui correspond cette fois au réalisme sociologique du village et à la moyenne d'âge du mariage pour les hommes. Par ailleurs, ceux-ci souhaitent des enfants alors qu'aucune fille n'en fait mention ce qui invite là-encore à se poser des questions : est-ce que les filles ne désirent pas d'enfants ? est-ce que le fait d'avoir des enfants est si évident qu'il est passé sous silence après la mention du mariage ? ou bien encore est-ce que les filles sont actuellement trop jeunes pour se projeter vraisemblablement comme mère ? Les lignes de vie fournissent de nombreux éléments d'analyse pour interroger la répartition des rôles sociaux qui incombent à chacun·e et informe ce que les adolescent·es ont appris à désirer. Les lignes de vie créent à cet effet un matériau de théâtre qui va piocher des éléments de sociabilité propres au *faire partie*.

Toutefois, ce qui m'importe dans la méthode du théâtre déclencheur ce n'est pas seulement ce que donnent à voir ces matériaux bruts en eux-mêmes, mais ce que les adolescent·es en font et donc ce à quoi ils et elles *prennent part* avec cette énonciation. Par exemple, ce qui importe dans la création de ces lignes de vie, c'est moins l'exactitude de la représentation (est-ce que vraiment les filles peuvent se marier à 26 ans ou non) mais de consulter ce que les biais de projection souhaitent dire. Dès lors, peu importe que le contenu soit idéalisé, qu'il fasse part à du déni ou qu'il soit transformé puisque c'est justement l'interprétation subjective d'une perception qui importe à la démarche théâtrale : je dirai même qu'il faut que ce contenu soit l'occasion d'un rêve ou d'une illusion car c'est cette distorsion qui ouvre la porte à une récupération de sa puissance d'agir. Et c'est d'ailleurs ce qui s'est produit à plusieurs reprises. Regardons la ligne de vie de R. Sunar (*Figure 41*) : on peut distinguer une rature au-dessus de laquelle est inscrite « j'ai pas idée de la suite ». Sous cette rature au niveau de ses 23 ans on peut encore lire la mention « je serais peut-être mariée ». Dans le même temps, une autre fille sur sa ligne de vie avait inscrite à 20 ans « être mariée », inscription qu'elle a rayée pour noter « je veux travailler à aider mon père et ma mère ». Au total, trois filles ont inscrit puis rayé la mention du mariage, ce qui signifie bien que cette étape est d'abord spontanément écrite comme un passage obligé, puis dans un second temps remise en question. En effet, c'est certainement la première fois qu'une tierce personne demande à ces adolescentes ce qu'elles s'imaginent dans leur tracé de vie, et le simple fait de créer cet espace de réflexivité les mène à interroger le caractère nécessaire du rôle attendu d'elles. On peut donc voir dans ce refus narratif du mariage, une forme d'agentivité dans la rature, au travers de laquelle les filles interrogent la pertinence d'une norme pour se situer autrement au sein des obligations sociales. À elle seule, cette rature opère le passage entre un *faire partie* (ponctué de rituels nécessaires du fait de son sexe ou de sa caste afin de correspondre à un groupe) à un *prendre part* (pour s'énoncer en dehors des catégories

68 Ces données sont issues de l'observation et de discussions au fil des trois années de terrain. Dans le temps de mon séjour à Sirubari j'ai assisté à un mariage d'un garçon de 25 ans avec une fille de 17 ans et j'ai connu deux filles du village (17 et 18 ans) au début de ce terrain qui sont ensuite parties car mariée ailleurs. Les mariages en dessous de 16 ans sont devenus très rares, mais 18 ans est une moyenne pour l'âge de mariage des filles.

préfigurées par le groupe). Comme je le discuterai dans cette fin de chapitre, la ligne de vie participe à la création d'un espace politique dans lequel l'impensé voir l'impensable prend le pas sur le pensable. Ainsi, les horloges ou les lignes de vie sont quelques exemples des matériaux utilisés dans cet espace collectif d'enquête, et dans la première session de théâtre en avril 2017, la mise en commun de ces vécus a fondé la base de l'écriture de notre synopsis final. Ces consignes nourrissent à la fois l'identification des normes et des rôles sociaux attendus mais aussi font place à une rature. À ce titre, ces outils sont véritablement déclencheurs, puisque les révélations qui se dégagent à partir de consignes aussi simples que le dessin d'une horloge ou d'une ligne de vie dépassent ce que Pariksha et moi nous attendions à trouver, si bien que ces expressions ascendantes des savoirs ont amplement nourri nos ateliers de théâtre.

2.4 Expliciter la fabrique des rôles sociaux : accusation et objectivation des rôles femmes/hommes

Les lignes de vie individuelles ne visaient pas explicitement l'expression d'un devenir genré et dans cette consigne ouverte, aucune thématique de prédilection n'était fixée. Toutefois, la nature des éléments spécifiés ont très directement fait référence à cette fabrique de cet « arrangement des sexes » (Goffman, 2002) qui organise en termes structurels et discursifs une division des places que doivent occuper les femmes et les hommes. Afin de poursuivre et d'affiner collectivement cette réflexion, Pariksha et moi avons encouragé les discussions en petits groupes sur les assignations identitaires de genre. En effet, le but du théâtre déclencheur tout comme le théâtre de l'opprimé, c'est de s'accorder collectivement sur le fait que nos modes de participations au monde n'ont rien de nécessaire mais qu'ils sont contingents et qu'il importe de dénaturiser ces qualités fabriquées par la reproduction collective. Pour ce faire, il faut donc avant tout conscientiser la nature de l'orchestration à laquelle nous contribuons tous et toutes, performeurs et performeuses du quotidien, et l'activité théâtrale se donne cette ambition de dialogue.

2.4.1 La liste élaborée par les femmes gurung

Dans chacun de nos groupes de théâtre, adolescent·es ou adultes, nous avons proposé un temps durant lequel des petits groupes de quatre personnes élaboraient une liste des rôles et des qualités reconnues aux femmes et aux hommes dans le contrat social. Le but étant de creuser non plus individuellement mais collectivement les représentations qui sédimentent autour des rôles des hommes et des femmes dans la société rurale népalaise. Ces listes non exhaustives se sont révélées significatives à plusieurs niveaux. Dans le groupe des femmes gurung par exemple, deux équipes se sont formées⁶⁹ et le résultat montre que l'énonciation d'un jugement de genre est venue spontanément, alors même que dans les discours officiels, l'ethnie gurung se prononce comme pleinement égalitaire. Cette consigne là encore fort simple a eu pour effet de visibiliser des phénomènes d'ordinaire camouflés. Toutefois, il est intéressant de constater que derrière certains stéréotypes, les femmes ont également témoigné du besoin de nuance, en affirmant que certains

⁶⁹ Nous nous sommes arrangées pour que dans les deux groupes au moins une personne sache écrire pour collecter les avis de tout le monde.

comportements déviants étaient le fait de quelques hommes ou de quelques femmes et qu'il fallait certes les mentionner, mais ne pas les généraliser. Conférer à un groupe le pouvoir de peindre sa propre société procure deux tendances dans ce que j'ai pu observer : celle d'un effet exutoire qui donne à voir ce qui ne se dit pas d'ordinaire, et la volonté d'être juste en adoptant une prudence sociologique (Figure 45). J'entends par là que les femmes ont cherché à énoncer des généralités sociologiques tout en luttant contre l'essentialisme et en faisant mention que l'ensemble des hommes ou l'ensemble des femmes n'étaient pas nécessairement concernées par le comportement décrit. Or la recherche collective pour établir une justesse entre les tendances, les déviations, les normes et les usages de genre était intéressante parce qu'elle témoignait entre autres, d'une évolution des rôles femmes/hommes entre les générations.

Liste des rôles femmes/hommes par un groupe de femmes gurung	
Les femmes	Les hommes
<ul style="list-style-type: none"> - Nettoient la maison, font tout le travail domestique - Doivent surveiller les enfants - Tout le travail revient aux femmes, toutes les dépenses sont pour les hommes - Elles n'ont pas le droit de s'occuper du travail social - Doivent s'occuper de la maison 24h/24 - Sont forcées de vivre sous l'autorité des hommes - Les hommes donnent un certain montant aux femmes pour qu'elles s'occupent de la maison pour qu'elles se sentent responsables de travailler pour eux - Les femmes doivent être sous le contrôle des hommes dans tous les cas - Si une femme va en dehors de chez elle, les hommes lui donnent le nom de faignante - Elles doivent tolérer tout ce que les autres leur font - Les hommes pensent que si les femmes ont juste un peu de connaissance c'est suffisant⁷⁰ - Quelques femmes font mauvais usage de l'argent et elles ont des relations en dehors de leur foyer avec d'autres hommes 	<ul style="list-style-type: none"> - Produisent de l'argent pour le foyer - Investissent de l'argent pour les enfants. Les travaux rémunérés sont pour les hommes - Si une femme veut aller dehors et faire un travail social, les hommes l'arrêtent et ne l'autorisent pas. - Les hommes ne peuvent pas donner du soin à ça [inscrit en face de tiret qui dit que les femmes doivent s'occuper de la maison 24h/24] - Les femmes sont forcées d'être en dessous des hommes - Les hommes ont l'argent, ils ont l'autorité sur la propriété - Ils s'investissent dans le travail social et sont actifs à cela mais ne veulent pas que les femmes soient actives dans ce domaine - Ils ne se sentent pas concernés par le travail domestique et la famille - Les hommes ont l'habitude de boire et de jouer aux cartes et ne donnent pas de temps pour la maison et se battent - Les hommes peuvent aller où ils veulent et faire ce qu'ils aiment - Ce sont eux dans la famille qui ont le droit à l'éducation - Les hommes gardent les femmes à la maison pour prendre soin de la maison et ont l'habitude d'aller à l'étranger pour produire des revenus.

Figure 45 : Liste des rôles femmes/hommes par un groupe de femmes gurung. Source : Atelier du 31 octobre 2017, traduit du népalais à l'anglais par P. Lamichhane et dactylographié en français par L. Landrin

⁷⁰ Il faut s'étonner de retrouver un écho de ce commentaire énoncé par des garçons de basses castes de 15 ans, qui ont inscrit dans un exercice semblable que les filles étaient faibles à l'école et qu'elles ne pouvaient pas étudier après le niveau 12 ; d'où une transmission effective chez les hommes de cette norme selon laquelle les filles feraient mieux de ne pas trop être éduquées.

Cette liste évoque de nombreux éléments sur les rôles de genre, avec des faits que j'interprète suite à l'explicitation du collectif, comme un mélange entre rancœur et normalité d'un état de fait. On peut remarquer par exemple le double sens d'une phrase comme « les femmes doivent s'occuper de la maison 24h/24h » qui est à la fois une critique de la surcharge de travail qui revient aux femmes, et en même temps qui permet d'inscrire une reconnaissance de leur mérite et de leur rôle essentiel au sein de la société. L'écriture des rôles vise donc à rétablir une certaine justice de mérite puisqu'en face de cette remarque, il est notifié que les hommes ne peuvent pas s'occuper de la maison avec le soin ou la compétence qu'il faut. Par ailleurs, l'une des préoccupations dont je n'avais pas connaissance avant cet exercice et qui est ici exprimée avec insistance, repose sur l'interdiction des femmes à participer à ce qu'elles nomment un « travail social ». Ce travail social désigne l'ensemble des initiatives politiques pour participer à la construction de Sirubari comme village modèle de développement (que ce soit au niveau du tourisme, de la coopération entre les castes, de la lutte contre les déchets au sein du village ou de la gestion collective de l'eau). Ce travail est nommé « social » car il touche au domaine d'intérêt général et qu'il est souvent fait bénévolement. Les femmes ont expliqué par exemple qu'elles pouvaient désherber les rues et participer à l'amélioration du village mais pas faire partie des décisions communautaires qui encadrent ces pratiques. La mention à plusieurs reprises d'une privatisation masculine de ce secteur indique que les femmes se sentent exclues malgré leur désir de participer à un domaine d'intérêt public. Sans que ce soit explicité en ces termes, on voit avec cette liste que les femmes ont un rôle de reproduction sociale et que les hommes ont à charge en revanche de créer de la production de richesse concrète. On voit d'ailleurs que l'argent est un point récurrent dans cette liste, et qu'il est mentionné sous différentes formes : les hommes dépensent tout, ils jouent aux cartes mais aussi ils investissent pour le foyer ou l'éducation et enfin certaines femmes font mauvais usage de l'argent qui leur est donné. Cette répartition des tâches s'accompagne d'une occupation de l'espace très différente puisque les femmes (selon les témoignages inscrits) sont dans la figure d'un espace restreint qui ressemble à un repli : elles ne peuvent pas sortir de chez elles (au risque d'altérer leur réputation ou de se voir interdire des activités). Elles sont maintenues de fait par beaucoup de travail domestique et n'ont pas accès à l'éducation ni au travail social. À l'inverse les hommes sont dans le registre de l'expansion spatiale puisqu'ils partent à l'étranger, font ce qu'ils veulent ou encore acquièrent les propriétés. Aux hommes la gestion de l'espace public et communautaire, aux femmes celui de l'espace domestique (même si elles ne sont pas propriétaires).

Cette interprétation écrite d'un groupe de femmes gurung sur la société entre en contradiction avec l'avis d'un homme gurung du village qui me racontait au détour d'un chemin que les femmes à Sirubari avaient de la chance et les hommes de la malchance, puisque les femmes pouvaient rester à la maison tandis que les hommes devaient partir à l'étranger. En effet dans cet exercice en non-mixité nous n'avons que le point de vue des femmes, et il n'est pas étonnant que dans cet espace de parole que nous avons organisé, les femmes saisissent l'occasion de se retrouver pour condamner l'autorité patriarcale. Un groupe d'hommes aurait sans doute dessiné différemment le système de contraintes et d'opportunités qui leur revient, d'un point de vu autre. Toujours est-il que ce qui m'intéresse ici, c'est de constater que le récit qui est fait par les femmes des rôles genrés va à l'extrême inverse du polissage de ce qui se dit publiquement chez les Gurung. Par exemple lorsque nous avons parlé au comité touristique (à dominance masculine) de la possibilité de faire du théâtre au village, ceux-ci ont soutenu l'initiative mais en spécifiant que ce n'était pas utile parce qu'ici chez les Gurung il n'y avait pas de problèmes qui puissent faire l'objet d'une pièce de théâtre

parce que les gens étaient égaux. Ce discours était une manière de maintenir l'aura du village qui repose sur un progressisme apparent qui s'efforce d'étouffer les distinctions de classe, d'ethnie, de caste ou de sexe. Mais manifestement le groupe de femmes réunies dans l'activité de théâtre déclencheur est passé outre les enjeux de maintenir une bonne réputation du village en brisant le métarécit diplomatique d'une égalité entre les sexes. Dans cette même séance, un autre groupe de femme gurung a élaboré sa liste des rôles hommes/femmes, et si certains éléments sont similaires (sur les tâches, le rapport à l'éducation et au travail notamment), ce deuxième état des lieux donne à voir autre chose. En effet, dans ce second groupe dans lequel Urmila était la rapporteuse, une véritable recherche d'impartialité a été opérée, en distinguant 3 catégories pour désigner ces rôles de genre : le travail ; les bons aspects ; les mauvais aspects. Cette formule qui s'inscrit dans une volonté de droiture et d'objectivation était intéressante notamment parce qu'il est fait mention que quand les hommes rentrent de l'étranger, ils aident leurs femmes à la maison, ou encore qu'ils leur envoient tout l'argent dont ils disposent. Urmila qui était à la principale énonciatrice de ces avis a expliqué que peut-être les jeunes générations sont en train de changer les vieux rôles de genre ; laquelle suggestion a mené le groupe entier dans des débats sur les mutations contemporaines des rôles, de leurs inerties et de leur part ouverte.

2.4.2 La liste élaborée par un groupe d'adolescent·es

Sans analyser les résultats de chacun des groupes, il me semble important de dire un mot sur ce que les adolescents et les adolescentes ont rendu visible à partir du même exercice, puisqu'il s'agit de groupes mixtes. L'élaboration d'une liste des rôles impartis à l'un ou à l'autre sexe a donné lieu dans les groupes adolescent·es à la constitution de clans accompagnés des propos violents allant jusqu'à évoquer à plusieurs reprises le péril du suicide. Volontairement pour cet exercice nous avons proposé avec Pariksha de constituer des petits groupes de filles et d'autres petits groupes de garçons, afin que le débat sur les représentations des rôles de chacun·e puisse se faire collectivement à l'oral au sein d'une grande confrontation publique et non pas dans de petits règlements de comptes personnels au sein de groupuscules. Malgré cela, la confrontation fille/garçon a été forte et dans le groupe que je propose d'étudier il faut noter qu'une forme d'animosité se faisait ressentir dès l'échauffement. Pour des raisons que l'on ignore et certainement parce que les garçons et les filles s'étaient taquiné·es avant l'atelier, l'exercice a été l'occasion pour les adolescent·es de formuler une attaque ouverte, à la fois révélatrice de certaines représentations de « l'autre » mais à mon avis ouvertement stéréotypée et blessante, d'où le besoin de contextualiser ces travaux.

Liste des rôles, écrite par l'un des groupes de garçons (15-16 ans)	
Les garçons	Les filles
Font différents types de travaux	Elles portent des vêtements courts
Font différents jobs	C'est pas bon de tomber amoureux d'une fille
Aident leurs parents	Les filles trompent les garçons
Sont actifs ['active' en anglais dans le texte]	Les filles sont faignantes
Les garçons aiment profiter/se faire plaisir	Elles se maquillent beaucoup
Sont habitués à se battre avec les autres	Veulent avoir beaucoup d'argent
Donnent de l'amour aux autres	Aiment porter des bijoux d'argent
Aiment jouer	Elles quittent leur maison ; sont mariées et restent avec leur mari pour toujours
Les garçons peuvent faire un ensemble de travaux difficiles	Elles ont leurs règles
Vont à l'étranger, travaillent dur et gagent de l'argent	Elles aiment le fashion et veulent posséder tout ce qu'elles voient
Ils essuient leur sueur et prennent soin de leurs parents.	Les filles sont sales et elles sont mauvaises
Ils ont besoin de scooter pour aller visiter les filles	
Les garçons ne se mettent pas en colère	
Les garçons sont loyaux	
Ils sont très doux	
Les garçons sont très beaux	

Figure 46 : Liste des rôles, écrite par l'un des groupes de garçons (15-16 ans), atelier du 30 octobre 2017. Source : traduit du népalé à l'anglais par P. Lamichhane, dactylographié en français par L. Landrin

Dans ce groupe de garçons (contrairement à certains travaux d'adolescentes), il n'y a absolument pas de volonté d'être juste ou nuancé. En effet, les garçons ont volontairement associé au masculin un ensemble de qualités (loyauté, labeur, beauté), tandis qu'ils ont dépeint tout le mal des filles et par extension du féminin (avidité, débauche, impureté). Ce groupe a cherché à porter le principe d'altérité à son comble. Par conséquent, il convient de se demander quelle est la logique de récit de soi mise à l'œuvre. Par exemple, l'insistance des quatre premiers termes qui tournent autour de leurs travaux, de leurs occupations ou de leur caractère actif permet de formuler deux grandes hypothèses. Ou bien les garçons ont cherché différents synonymes pour se montrer utiles au travail craignant d'être attaqué sur ce point – mais on voit que les termes ne désignent pas de tâches précises et donc que le procédé argumentaire relève plutôt de l'auto persuasion que d'un descriptif convainquant – ou bien les garçons ont intégré l'idée du devoir des hommes au sein de la société et c'est au nom de cet idéal de répartition des tâches qu'ils s'expriment. De forts nombreux éléments demanderaient à être analysés de la sorte pour chacune des mentions apparaissant dans les dix listes de rôles élaborées par les adolescent·es en 2017 et 2018 or ce n'est pas le but de les développer. Toutefois, j'aimerais attirer l'attention sur la première mention du rôle des fille énoncé par les garçons (Figure 46) parce qu'elle nous a beaucoup interrogé avec Pariksha : « les filles portent des vêtements courts ». Cette représentation est en effet surprenante puisque qu'à Sirubari, aucune fille ne porte de jupe (en dehors de l'uniforme pour l'école qui est accompagné avec des collants blancs

épais en laine), ni de short, ni même de tee-shirt court. Pourtant cette mention du vêtement court est apparue chez un autre groupe de garçon qui a écrit que « les filles portent des vêtements de plus en plus courts, si ça continue un jour elles vont se balader toutes nues ». Cette crainte dans les représentations des garçons est intrigante puisque les filles ou les femmes au village continuent à porter des jupes longues et si les modèles de vêtement évoluent dans les milieux ruraux, c'est plutôt vers les leggings et les baskets. Les seuls vêtements courts qui peuvent apparaître sous les yeux de ces adolescents sont ceux des touristes de passage au village, où certaines jeunes femmes en effet visitent de temps à autre le village avec des jupes et des styles vestimentaires urbains qui diffèrent de ceux des filles du village. L'autre hypothèse c'est que les garçons aient vu des filles qui portaient des vêtements courts dans les films ou des clip vidéo. Mais de toute évidence ce ne sont pas les habits des femmes ou des filles du village qui ont inspiré cette remarque. En revanche, au-delà de savoir d'où vient cette remarque, ce qu'elle manifeste c'est une crainte envers la liberté du corps des femmes et un choc réel entre des habitudes locales et des normes venues d'ailleurs. Laquelle crainte se retrouve dans des accusations associées : elles se maquillent et trompent les garçons. C'est sur ce dernier élément que je voudrais insister dans l'analyse de ces listes de qualités femmes/hommes, car le thème autour de la tromperie, d'amours déçus et d'obligation vis-à-vis du mariage anime beaucoup les adolescent·es, garçons comme filles. Au cours de nos sessions de théâtre nous avons pu voir apparaître à différentes reprises, la trace d'histoires récentes et de traumatismes liés aux premières expériences amoureuses (des amours souvent défendus et intercastes). Par exemple, dans cette session du 30 octobre 2017, deux des groupes ont fait référence au suicide en accompagnant leurs mots d'une illustration (Figure 47).

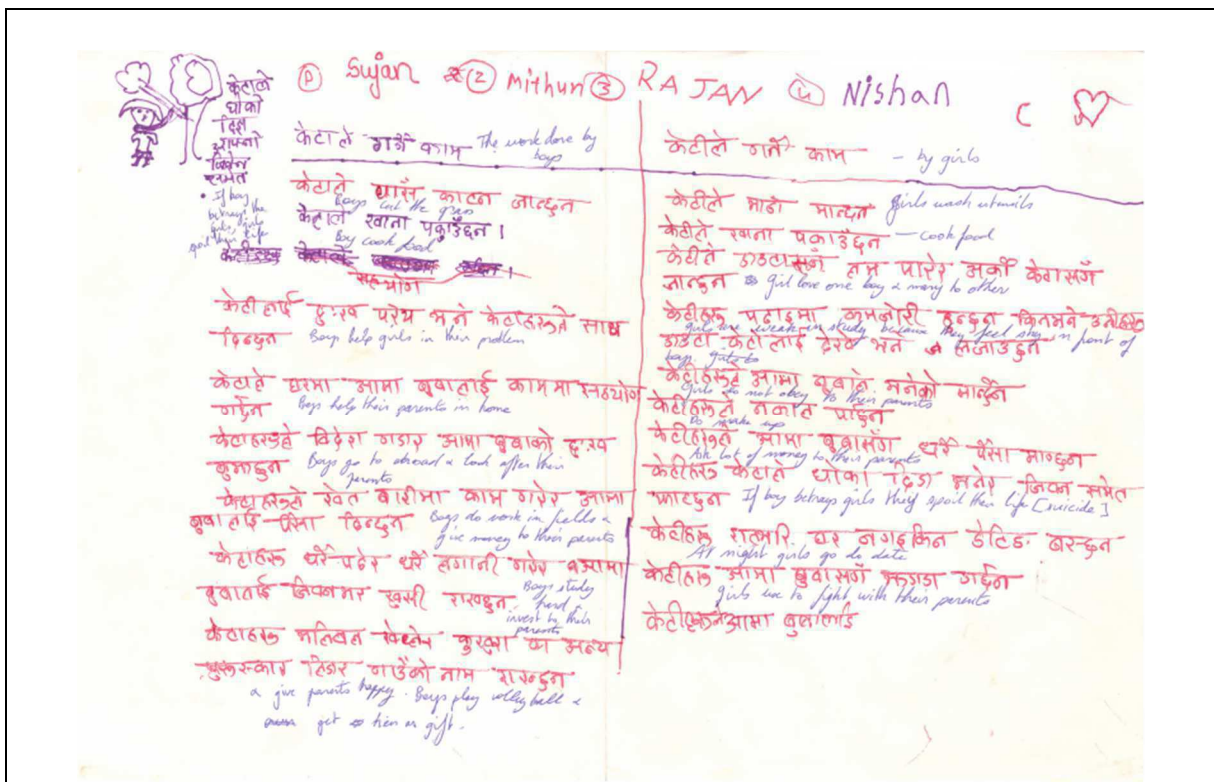


Figure 47 : Liste des rôles femmes/hommes par un groupe de garçons (14-17 ans). Source photographique : L. Landrin. Octobre 2017

Ici, sous le dessin d'une fille pendue, il est écrit : « si les garçons trahissent les filles, elles peuvent gâcher leur vie ». Dans une autre liste de rôles réalisée par les filles cette fois, il est noté que « les garçons ont l'habitude de jouer, ils ne travaillent pas dans les maisons. Ils fument des cigarettes, disent des mauvais mots, n'obéissent pas à leurs parents. Ils aiment toutes les filles et si les filles leur disent 'je te déteste' alors ils vont se couper les veines. Ils embêtent les filles ». Cette mention est accompagnée d'un dessin d'une fille qui sourit et d'un garçon qui pleure avec un couteau sur les bras. Encore une fois, cet exercice de collecte des représentations se révèle déclencheur de phénomènes qui sont invisibles ou inaccessibles par la simple observation. Demander à des petits groupes au sein de l'activité de théâtre de partager leurs représentations des rôles sociaux fait émerger la nature des préoccupations qui sont cruciales pour les vies des adolescent·es. Or ces préoccupations, souvent de nature violente aussi bien symboliquement que physiquement, sont allées bien au-delà que ce que l'on pensait produire avec cette consigne simple de « liste de rôles » qui aurait très bien pu ne livrer qu'une transposition d'avis dépersonnalisés cachés sous des généralités. On aurait même pu assister à une esquivance au principe de différence et trouver des listes qui auraient consisté à dire qu'il n'y avait pas de différence entre homme et femme et que tout le monde au village se complétait ou s'entre-aidait. Loin de cela, l'exercice – qui a été proposé parmi les deuxièmes ou troisième jour des séances de théâtre – a exposé de manière très libre et personnalisée des avis qui ne sont pas que des témoignages sociologiques mais des prises de positions.

À vrai dire ces différents exercices de fabrication de matériaux comme l'horloge, la ligne de vie ou la liste des rôles avaient vocation d'introduire lentement le partage de points de vue pour délier les langues et les corps ; nous nous attendions Pariksha et moi à ce que ce type d'éléments cruciaux ou violents émergent, mais nous ne les attendions que bien plus tard or ils ont parfois jailli sur des consignes où on ne les attendait pas. Pariksha n'ignorait pas l'effet explosif auquel peut mener un travail théâtral, si bien que ces exercices et ces révélations étaient toujours bien encadrés par une gestion psychologique du débat et une temporisation des attaques. En outre, l'avantage de créer des représentations par petits groupes comme sur cette liste de rôles hommes/femmes, c'est qu'il faut s'entendre à trois ou quatre sur le contenu de ce que l'on écrit et que l'on sait déjà que cette liste va être partagée et débattue en plus grand groupe. Dès lors, les écrits sont d'emblée dirigés vers un partage collectif et ne font pas l'objet d'un témoignage intime mais d'un choix stratégique de présentation de soi et de l'autre. Dans ce cas précis, si la coprésence de garçons et des filles au sein d'un même groupe est à l'origine d'une certaine tension – d'où la tentation des clans – il est aussi à l'origine de sa résolution puisque le débat qui suit vise l'explicitation puis l'harmonisation et la reconnaissance de ce qui est juste ou injuste des représentations énoncées. La finalité de cet exercice est de trouver un compromis dans lequel tout le monde se retrouve pour céder ces provocations au profit d'un équilibre social. Toujours est-il qu'une telle séance n'a pas pour but de résoudre toutes les divisions, violences ou dangers évoqués mais de collecter ces récits comme autant de matériaux qui seront ultérieurement transformés par le jeu de la scène. De la sorte, non seulement ces matériaux de collecte montrent une certaine nature des préoccupations locales (qu'en tant que chercheuse étrangère, j'ignore) ; mais en sus ils nourrissent le processus théâtral en créant déjà le curseur de ce qui peut constituer une violence, une oppression et de ce qui mérite d'être discuté en groupe pour la fabrication d'un monde en commun.

2.5 Faire parler les registres corporels du quotidien : les données du théâtre image

2.5.1 Nul ne sait ce que peut le corps

Si les modalités d'enquête que j'ai développées dans ce début de chapitre consistent à collecter des imaginaires et des représentations, les consignes qui engagent les corps créent quant à elles des images. Car ce n'est pas seulement le logos qui constitue le langage du théâtre mais avant tout les corps : ce qu'ils savent et ce qu'ils peuvent dire au-delà de ce que l'on croit savoir. Car les corps comme je l'ai montré précédemment, sédimentent de l'information de la même manière que les représentations discursives qui se transmettent d'une génération à l'autre. Jean-Marie Pradier le dit en ces termes : « le corps devient la scène où se révèle l'avatar culturel de la pensée pour une époque, une communauté, une société, une civilisation »

(Pradier, 2010). De façon analogue Eugénio Barba considère que : « la façon de se déplacer dans l'espace révèle une façon de penser; c'est un mouvement de la pensée mis à nu » (Barba, 1985). C'est cette pensée mise à nu qui va fonder le matériau des comédien·nes. Le dispositif du théâtre c'est un travail *avec* les corps et les voix, l'un et l'autre étant liés dans un même mouvement (*Ibid.*). Pour interroger la narration des corps, toute une série d'exercices est imaginable, et notamment dans les ateliers de théâtre déclencheur nous avons beaucoup fait usage de la technique du théâtre image. Si la connexion à son corps propre était une étape nécessaire au processus d'entrée dans le travail théâtral, le théâtre image permet quant à lui de développer une forme d'extime par le geste. Parmi les consignes développées à Sirubari, celle de « la statue » illustre bien l'enjeu d'une fabrique et d'une visibilité de la donnée corporelle. L'exercice de la statue que j'ai déjà brièvement évoqué met en place de manière spontanée une représentation, parfois individuelle parfois collective, sur la base d'une figure sociale type. La consigne la plus basique et la plus usitée dans cette méthode consiste à faire marcher un groupe de manière hasardeuse dans l'espace mais à l'écoute du groupe, à un rythme normal. Cette marche permet d'éviter d'être dans l'inactivité ou dans l'anticipation mentale de ce qui va suivre. À un moment donné, la figure du joker (Pariksha ou moi) lance un thème. Spontanément à l'écoute de ce thème tout le monde doit s'arrêter en incarnant sous la forme d'une statue la catégorie énoncée. La statue vise une incorporation immédiate et non réfléchie : l'objectif c'est de se faire surprendre par sa propre posture, dont on découvre le sens ou les résonances *a posteriori*. En d'autres termes, il ne s'agit pas de décider intérieurement d'une expression puis de la statufier, mais de prendre une position en réaction à un thème, et de chercher ensuite d'où nous vient cette inspiration ou cette image déployée. Cet exercice repose sur le postulat selon lequel le corps est un outil de perception et que le 'je' dont on peut faire usage dans un



Figure 48 : Une adolescente incarne la statue de « la bagarre », un thème que son groupe a énoncé. Source : M. Baudot. Octobre 2017

dialogue n'est pas toujours l'expression de ce dont j'ai conscience. Comme le dit une expression devenue célèbre dans l'*Ethique* de Spinoza, « nul ne sait ce que peut le corps » ce qui signifie que le corps est un foyer autonome d'expression, apte à surprendre ce 'je' qui se croit conscient de ce qui le détermine (Spinoza 1993 [1677], Parie III, Scolie 2). L'outil de la statue dans le théâtre impulse la rencontre entre les savoirs du corps et l'expression discursive d'un sujet. Ainsi, ce jeu repose sur une structure simple mais il est intéressant pour l'expression qu'il fournit. Non seulement parce que la statue donne à voir une image fixe (*Figure 49 ;Figure 50*), parce qu'elle est spontanée (donc à l'origine de représentations), mais aussi parce que progressivement les participant·es travaillent à la précision de leurs gestes pour atteindre des registres de signification de plus en plus fins, allant jusqu'à détailler des expressions du visage.

2.5.2 Des tabous à l'expression des corps

Dans notre expérience à Sirubari, nous avons observé qu'il était compliqué pour les participant·es de se figer en statue et la tentation était d'ajouter un mouvement pour signifier leur intention d'action. Mais au bout de quelques essais pour se conformer à cette consigne, chacun·e parvenait à figer véritablement une proposition et rendait quelque chose de lisible dans la fixité. Le résultat de cette expérience, c'est que les corps livrent spontanément des thèmes qui ne sont pas aisés à dire avec les mots et que plus l'on répète l'exercice des statues, plus des tabous émergent sous la forme d'images. Par exemple, dans le groupe de femmes gurung (le 31 octobre 2017), Pariksha a eu l'idée de proposer le thème des « touristes » au sein du groupe qui marchait. Les premières images du corps des femmes laissaient deviner des scènes d'accueil avec l'échange de collier de fleurs, des *namasté* échangés ou des danses. Les images ont été maintenues une vingtaine de secondes puis le groupe s'est remis à marcher. Un second clap dans les mains de Pariksha invitait les femmes à incarner une nouvelle statue, mais toujours sur le thème des touristes. Cette fois, les postures avaient changé et la majorité des femmes ont mis en images des scènes évoquant le ménage, la cuisine, mais certaines ont aussi statufié des personnes ivres. Le groupe s'est remis à marcher, et Pariksha sur un nouveau clap, a de nouveau invoqué « le touriste » au lieu de changer de thème comme l'on s'y attendait. Cette fois, parmi les postures dans le groupe il y avait une femme, tête baissée qui tenait ses mains jointes au niveau de son sexe pour symboliser un pénis. Surprises, les femmes se sont mises à rire si fort qu'elles ont quitté leur propre statue. Nous lui avons demandé ce que sa statue représentait et la femme nous a raconté qu'elle pissait avec son pénis dans une poubelle de chambre. Les rires ont redoublé et la femme, fière de son effet à fait semblant d'uriner dans différents coins de la pièce tandis que d'autres femmes l'ont rejoint en imitant son geste. La salle était hilare et tandis que le début de l'exercice des statues se passait en silence, il y a eu à ce moment-là un jaillissement d'histoires. La femme à l'origine de la statue a raconté qu'elle avait déjà retrouvé des urines dans une de ses poubelles de *homestay* et qu'elle en était écœurée. Une autre a ajouté qu'elle aussi avait eu à faire à cela et que les touristes ne respectaient rien, même pas le fait d'enlever les chaussures avant de rentrer dans les chambres et que ça lui coûtait des heures de ménage à chaque visite. Une troisième a renchéri pour raconter qu'un jour elle avait trouvé de la pisse partout dans la salle de bain et que visiblement les touristes ne savaient pas « viser ». Une autre encore a raconté qu'en changeant les draps, elle a constaté un endroit mouillé, qu'elle a approché son nez par réflexe et que c'était de la pisse. Une autre encore est venue mettre son histoire dans ce panier collectif pour dire que même les touristes femmes manquaient de respect et

qu'elle avait retrouvé dans son jardin une serviette hygiénique jetée dans les fleurs. Encouragées par le geste déclencheur de cette statue de l'homme qui urine, toutes les femmes du groupe ont livré leurs histoires, et chacune avait une expérience similaire. Dans ce temps-là, les femmes oscillaient entre un rire énorme, de la colère profonde sur ce manque de respect, et le dégoût. Ensembles, elles avaient besoin de raconter leurs expériences respectives pour confirmer qu'elles vivaient la même chose et pour condamner moralement ces comportements afin de se soutenir face à cette situation inacceptable. En discutant avec le groupe suite à cette scène, je me suis aperçu que le tourisme culturel développé à Sirubari apportait avec lui de nouveaux rapports de force. Il s'avère que les touristes à partir du moment où ils ou elles ont payé une formule, se sentent en droit de consommer cet espace du village comme un terrain de jeu sans se plier aux formes de respects coutumiers qui régissent les relations d'hospitalité. Sous ce rapport de violence symbolique et matériel causé par l'argent, il y a également des violences de genre, puisque ce sont principalement les hommes qui agissent hors du respect de la personne (en abusant de l'alcool, en commettant des harcèlements ou en souillant la chambre). Les actrices gurung lors de l'atelier de théâtre ont effectivement témoigné de l'insistance qu'avaient certains hommes pour obtenir de l'alcool auprès d'elles, et ont expliqué qu'ils profitaient de l'absence d'une autre autorité masculine dans la maison pour faire pression. Mais cette recomposition des rapports de force doit aussi se lire au prisme de la caste, puisque que les touristes sont souvent de moyennes ou hautes castes, et qu'ils ou elles considèrent les Gurung comme des personnes rustres et inférieures. En payant un séjour express à Sirubari, certains touristes semblent avoir acheté un droit de supériorité qui leur fait croire que « l'autre » – soit dit en passant le paysan ou la paysanne peu éduquée – est à son service. Phénomène fréquent et révélé dans les études touristiques, on voit que les touristes à Sirubari ont un comportement irrespectueux qu'ils ou elles n'auraient pas dans leur propre maison ou village. Mais ce qui m'intéresse le plus, c'est que ces réflexions partagées sont arrivées par l'énergie du corps, et l'expression imagée des touristes sous la forme de statue a permis d'atteindre et d'objectiver ce qui est d'ordinaire tabou. En effet, dans la mesure où le/la touriste est considérée comme une divinité et qu'il/elle est à l'origine de toute une ressource économique pour le village, on ne dit jamais publiquement du mal des touristes et encore moins devant des étrangères comme nous, car c'est l'aura et la ressource du village qui est en jeu. L'intérêt des statues dans un processus purement théâtral mais aussi dans une perspective de recherche comme la mienne est d'entrer par les connaissances du corps pour déceler les registres d'oppressions et partager ces expériences pour en faire autre chose que des vécus paralysants de manière isolée. Avec les statues, il est très clair qu'une participante peut partager au sein d'un groupe et sur un ton décomplexé un message dénonciateur pour lequel une personne aurait eu du mal à trouver les mots.

2.5.3 Une variété d'incarnation sur un même thème

De la même manière et pour prendre un exemple chez les adolescent·es cette fois, nous avons proposé sur la même base qu'avec le groupe de femmes, de créer des statues autour de personnages types : la mère, l'enfant, la personne riche, les personnes faibles, les personnes heureuses ; mais aussi des situations comme le mariage ; l'apprentissage ; le marché ; les festivals ; ou encore de lieux comme la maison ou l'école (*Figure 49*). L'exercice des statues invitait à prendre des postures individuelles, mais à plusieurs reprises les adolescent·es sont allé·es spontanément créer des binômes ou des trios pour donner du sens à une image fixe en groupe. Par exemple pour la statue

de la mère (Figure 50), de petits groupes se sont formés, sans doute parce que l'envie la plus spontanée était de créer une figure du lien. Certains grands adolescents se sont pris dans les bras, d'autres ont incarnées des mères avec un enfant dans les bras, tandis que d'autres ont incarné un geste de réprimande. Dans cette photographie par exemple (Figure 50) on voit au premier plan l'image une mère qui lève la main sur son enfant, laquelle en réaction essaye de parer son geste. Ces interprétations à la fois personnelles et collectives sont des foyers de représentations et sur un même thème, montrant la diversité d'interprétation d'un même objet.



Figure 49 : Statue sur le thème de l'école : collecter des images. Source : L. Landrin. Octobre 2017

L'exemple le plus marquant de cet exercice, c'est lorsque j'ai proposé le thème de « *not educated* » en utilisant volontairement le terme anglais qui se dit beaucoup dans le village. J'étais intéressée de voir ce que les corps avaient à dire sur cette catégorie et cette rhétorique si fréquente. Or il s'est produit un phénomène intéressant car soudainement toutes les filles ont incarné des statues qui représentaient des personnes avec de lourds paniers sur le dos, tandis que les garçons ont presque tous incarné des statues de gens ivres. Ce grand tableau vivant donnait à voir en un clin d'œil une différence fondamentale d'interprétation sur l'allure et le statut social d'une personne *not educated* : pour les filles une personne non éduquée est une femme qui travaille dans les champs ; pour les garçons c'est un homme ivre, qui boit sans doute pour oublier qu'il n'a pas d'opportunité de travail. Dit en passant il m'est également apparu à ce moment là que l'anglais avec son existence grammaticale d'un genre neutre permettait cette flexibilité d'interprétation, le *not educated* pouvant aussi bien être *un* non éduqué qu'*une* non éduquée. Ainsi, les corps ont leur propre mode de narration qui fournit un sens sous forme d'images en permettant à un groupe de constater les différences d'interprétation sur un phénomène ou un personnage type.



Figure 50 : La figure de la mère, des statues pensées sous forme relationnelle. Source : L. Landrin. Octobre 2017

En un sens cet exercice est réducteur car évidemment une posture ne peut pas résumer la complexité d'une situation ou d'un personnage. Mais son intérêt repose justement sur une expression de la représentation du stéréotype. Car avant de déconstruire des préjugés ou de les complexifier, le théâtre déclencheur considère qu'il faut assumer et se délivrer de ses idées reçues en les donnant à voir, en les libérant en quelque sorte. Les stéréotypes ou préjugés collectifs font partie de nos univers et même si nous nous efforçons de lutter contre eux, ils guident inconsciemment nos relations, dès lors les nier serait contre-productif pour un dialogue théâtral débarrassé de ses « autres ». Toute cette première phase de la méthode théâtrale consiste donc à créer une collecte de thématiques, de vécus, de préoccupations, de préjugés, d'états de corps et même de tabous afin d'élaborer le terreau des thématiques et des situations qui vont être ensuite travaillées et transformées par l'action théâtrale.

Et pour terminer ce tableau sélectif des boîtes à outils que nous avons utilisées à Sirubari, j'aimerais dire un mot des imprévus qui sont intervenus au fil des ateliers. En effet, il est arrivé à plusieurs reprises avec des groupes de femmes par exemple, que l'une ou l'autre doive s'en aller du groupe pour une raison x ou y ; qu'un enfant tombe dans la cour non loin ; ou qu'un homme ivre vienne se planter devant la porte de l'atelier : tous ces inattendus au sein des exercices nous ont parfois coupé dans un jeu théâtral, mais tous sont venus en même temps nourrir le débat sur ce que sont les préoccupations du quotidien. De manière presque ironique, ces personnes ou ces événements perturbateurs faisaient irruption juste à côté de la porte du lieu théâtral alors qu'ils étaient en train d'être dénoncés par les acteurs et actrices sur scène, comme s'ils fournissaient une illustration concrète du dysfonctionnement social débattu. Ainsi à plusieurs reprises nous avons saisi l'occasion

inopinée d'un événement interrupteur pour l'inviter métaphoriquement sur scène et extraire le sens de ce qui était problématique en lui. Dans ce premier temps des ateliers, la mise en commun des expériences et des points de vue s'opère au fil de médias tant visuels, que textuels sonores ou corporels, proposant à chacun·e d'être à l'origine de l'enquête qu'il ou elle mène pour porter un regard neuf et distancié sur soi et son inscription dans le social. Il va sans dire que certains de ces matériaux bruts ont été difficiles à accueillir pour Pariksha et moi étant donné le degré de violence structurelle qu'ils contenaient. Nous avons été affectées par ces jeunes filles associant le mariage et la mort en causalité directe ; affectées par les dévalorisations constantes des femmes de basses castes à l'approche de toute consigne de jeu, et inquiétées par la découverte du risque de suicide chez les adolescents et adolescentes du village. Cette violence a été d'autant plus forte qu'en 2019 lors de notre retour au village pour livrer l'album (Annexe 1), nous apprenions que l'une des adolescentes avec qui nous avons travaillé est décédée aussi soudainement que mystérieusement un jour où des touristes indiens étaient au village, laissant planer le doute d'un suicide camouflé (bien qu'il n'y ait pas eu d'autopsie). Le théâtre, parce qu'il crée un espace d'enquête et d'objectivation sur la base de données intimes est déclencheur de thématiques et de situations qui entrent rapidement sur le terrain rude des violences sociales. Par conséquent, les émotions et les expressions qui émergent de consignes qui ne visent pas expressément la narration d'un phénomène violent sont d'autant plus difficiles à accueillir qu'elles apparaissent sous la forme de faits banals, livrés comme des registres de normalité de la vie au village. Il s'en suit qu'une fois ces thèmes évoqués, l'enjeu du théâtre consiste à combattre la paralysie d'action auquel pourrait conduire cette violence et cette charge d'affects. Si ces premiers exercices fournissent des données inédites et intéressantes à analyser dans la perspective d'une recherche en géographie ou en anthropologie, le but premier de cette méthode n'est pas la fabrication de matériaux bruts, mais sa transformation. Conformément aux logiques du théâtre de l'opprimé, il s'agit de faire de ces données des matières malléables, afin de trouver de nouvelles puissances d'agir vis-à-vis d'elles. À ce titre, il est légitime que j'emploie à partir de maintenant le terme de comédien ou de comédienne pour désigner les participant·es des ateliers de théâtre de Sirubari, car c'est véritablement dans cette étape de transformation des matériaux bruts qu'est né un travail d'acteur et d'actrice en apprivoisant des modalités de jeu de scène. Il ne s'agit pas de s'affilier à une pratique professionnelle mais de reconnaître l'autonomie créatrice dont procède les praticien·nes sur ce terrain, lorsqu'ils et elles entrent en scène.

3. Transformer la matière : *not magic but work*

« L'action d'un acteur peut être alourdie et bloquée par des stéréotypes de la même façon qu'on bloque le flux de la pensée par des stéréotypes, des jugements et des questions toutes faites. Un acteur qui ne puise que dans ce qu'il connaît déjà s'enferme involontairement dans un étang; il utilise son énergie de façon répétitive, sans la désorienter, sans dévier son cours ni tantôt le briser en cataractes et en cascades ou l'arrêter dans cette immobilité profonde qui précède le jaillissement soudain de l'eau captée sur une nouvelle déclivité » (Barba, 1985).

Pour les partisan·es d'un théâtre contestataire (Boal, Grotowski, Brecht, Barba, Arrigoni), l'entraînement des acteurs et des actrices consiste à se transformer. Or cette transformation n'a rien d'une opération de facilité, et d'ailleurs l'expression de Brecht (reprise par McAuley dans un de ses ouvrages) est restée célèbre : « this is not magic but Work my friends » (McAuley 2012: 2). Dès lors, si je viens de montrer les pouvoirs déclencheurs du théâtre en termes de thématiques invisibilisées, son but n'est pas de collecter des expressions ou des témoignages à l'état brut (au risque de renforcer un état d'ordre aliénant), mais bien de transformer par l'action, le contenu de ces données. Ainsi le processus de l'activité théâtrale est incomplet tant qu'il ne teste pas des outils pour s'auto-déterminer. Pour compléter l'analyse de cette méthode théâtrale, je voudrais faire le récit de quelques ateliers de Sirubari au travers de quatre clefs constitutives de ce travail de la matière première : l'entraînement des corps ; un autre récit de soi ; l'imitation et l'interprétation.

3.1 L'entraînement du corps-matériau pour interroger les rapports de domination

L'actrice ou l'acteur, après avoir éprouvé des exercices qui la/le connecte à soi, entre dans la phase que les dramaturges nomment le plus souvent « l'entraînement » ou le *training* –Pariksha y compris. L'entraînement est une manière d'opérer le transfert entre un corps façonné par une hexis, et un corps qui soit un outil de réappropriation des normes. Car certes d'un côté les participant·es du théâtre *héritent* d'un corps ; mais de l'autre en tant qu'actrices (et acteurs), elles *disposent* d'un corps. L'entraînement des actrices et le jeu théâtral visent l'émergence de postures nouvelles si bien que le théâtre un « corps-matériaux » pour reprendre les expressions de Pavis, et non pas un « corps-relais » qui reproduirait des normes à son insu (Pavis, 2002: 70). Le mouvement est double : plus l'on se donne de nouveaux outils pour se mettre en scène, plus la conscience de ses propres obstacles et de ses ressources disponibles se forment. Ce n'est un paradoxe qu'en apparence de considérer qu'une exposition de nous sur scène conduit à une meilleure connaissance intérieure de soi. Exposition de soi et accès aux savoirs réflexifs se nourrissent l'un l'autre dans l'exercice du jeu théâtral. S'exposer sur scène ne veut pas dire apprendre à mimer des émotions ou des comportements mais à les ressentir, à les faire siens pour élargir nos accès et nos droits à des réalités plus vastes. Dans cette phase nouvelle, le théâtre doit donc créer les moyens d'une expression qui ne soit plus (ou plus seulement) l'illustration du quotidien, mais qui se base sur la recherche d'une

expression extra-quotidienne (Barba 1985). C'est-à-dire que le théâtre doit chercher à créer de nouveaux répertoires de geste et de nouvelles situations qui permettent de restructurer son quotidien en l'informant depuis l'ailleurs. Cela se fait notamment en empruntant des postures, des mots ou des rôles qui ne sont pas habituellement les nôtres. Et ce procédé amène à décomposer certains les mécanismes d'oppression en permutant nos points de vue avec ceux des autres. Je voudrais donc détailler à cet égard différents exercices qui ont visé l'expérimentation des relations d'oppressions et leurs substitutions par des registres corporels autres dans une démarche qui n'a rien de « magique » mais qui demande beaucoup de travail.

3.1.1 « Marcher comme une grande personne »

Le tout premier terrain que j'ai mené en avril 2017 n'a pas donné lieu à la construction d'un groupe adulte de théâtre à proprement parler mais a été l'occasion de quelques après-midis d'échange dans une salle de classe avec huit femmes de basses castes. Si nous n'avons pas pu initier de théâtre à ce moment-là, c'est notamment parce que l'activité paraissait trop neuve et trop risquée, voir le leitmotiv prononcé par ce petit groupe de femmes : « nous ne pouvons pas faire cela, nous ne sommes pas des grandes personnes ». À la fois intéressée et choquée par cette expression récurrente, Pariksha a saisi l'occasion de demander au groupe : qui sont ces grandes personnes alors ? Les femmes avaient du mal à répondre, elles ont argumenté que c'était les personnes importantes et pas elles. Alors Pariksha a proposé une consigne spontanée de mise en scène qui se résume à « marcher comme une grande personne dans la salle ». Au départ, les corps ne parvenaient pas à sortir de leur rôle et la gêne était palpable. Alors Pariksha a proposé que le groupe se mette en ligne (moi y compris) pour traverser tour à tour la pièce en interprétant la démarche d'une personne d'importance jusqu'à trouver collectivement la démarche la plus fidèle à celle d'une grande personne. Dans les premiers passages au travers de la salle, les corps ne parvenaient pas à trouver les codes de cette démarche. Durant quelques courtes secondes des femmes ont tenté des décalages mais très rapidement elles se faisaient envahir par un sentiment de honte qui finalement ne laissait pas beaucoup d'autres choses à voir que leurs corporalités quotidiennes. Malgré cela, à chaque passage en diagonale, nous applaudissions l'interprétation pour s'encourager mutuellement. Au bout de quelques minutes, Pariksha a demandé : c'est comme ça que se déplacent les grandes personnes ? Et les femmes ont répondu « non », mais elles ont ajouté « on ne sait pas comment faire une grande personne », et de là a commencé un laboratoire collectif de gestes. Comme mon tour venait de traverser la salle, j'ai personnellement interprété ce qui dans ma représentation pouvait s'apparenter à la démarche d'une grande personne en adoptant une marche lente, confiante, en relevant la tête et les épaules. Cette interprétation a fait rire, et à sa suite il y a eu un enchaînement de propositions qui sont allées crescendo comme pour me répondre et provoquer la grande personne que j'avais incarnée. Dans les démarches sont alors apparus des balancements d'épaule, des mains sur les hanches, des marches lentes et provocatrices, des torses bombés et des yeux dont le regard portait au loin. Cette fois les femmes applaudissent très fort à chaque passage, comme pour approuver avec beaucoup d'enthousiasme les interprétations de leurs camarades. Le collectif, grisé par ces démarches s'est alors accordé sur le fait que ça ressemblait à ça, une grande personne. Le plus parlant à mon avis a été le commentaire d'une des femmes du groupe (d'environ 45 ans) et qui a dit tout haut : « aujourd'hui je suis vieille, je ne sais pas si j'aurai l'occasion de revivre un truc pareil ni de vous revoir, mais au moins je suis contente d'avoir réussi ça ». La réplique était si spontanée que cette irruption des mots m'a fait mesurer combien un jeu par le corps pouvait

transformer l'estime qu'une personne se porte à elle-même. Cette remarque d'actrice en devenir est restée paradigmatique de ce qu'est un corps-matériaux c'est-à-dire un corps qui à la fois éprouve, joue et destitue l'un des mécanismes d'oppression vécue par un groupe.

3.1.2 Le jeu du miroir

Le jeu du miroir demande de se mettre deux par deux. L'une des deux personnes guide tandis que l'autre suit les gestes que la meneuse propose, à la manière d'un miroir. Dans un second temps, l'exercice propose de changer de meneuse ou de meneur. Au travers du miroir, on découvre avec son corps et en silence, les rythmes de son partenaire qui impulse une sorte de chorégraphie à l'écoute. Dans les groupes de femmes, cet exercice conduisait principalement à effectuer des gestes de travail ou bien de soin de la coiffure. Et chez les adolescent·es, le miroir créait beaucoup d'excitation car la tendance chez les meneurs et les meneuses était de proposer des gestes difficiles à réaliser ou à suivre pour le binôme. Mais dans les deux configurations toutefois, cet exercice permettait d'organiser une exploration de soi en passant par le corps d'un·e autre. En effet le miroir force à partager son propre registre de geste, puisqu'il se place dans une volonté de transmettre un état de corps à un partenaire : il faut donc réaliser le geste le plus précisément possible et le répéter jusqu'à ce qu'il devienne, chez l'autre, symétrique au sien. Mais le miroir permet aussi de conscientiser nos limites de registre : par exemple les femmes ont tenté plusieurs fois d'interrompre l'exercice parce qu'elles ne savaient plus quels gestes explorer. En faisant durer le jeu, chacune était obligée de trouver de nouveaux gestes et de les ajouter à son corpus. Le jeu du miroir invite aussi à réaliser qu'une activité commune (les champs, le coiffage, manger) ne signifie pas que nos gestes sont identiques. Qu'il nous donne à découvrir des gestes nouveaux ou qu'il résonne avec des gestes de notre quotidien, l'enjeu sous-jacent de ce jeu du miroir est de pratiquer une transmission de son corps vers le corps de l'autre.

3.1.3 L'hypnose colombienne

Inventée par le théâtre de l'opprimé, l'hypnose colombienne est un exercice qui vise délibérément à expérimenter une situation où un corps domine l'autre pour voir quels sont les effets créés, les résistances, les abus ou encore les stratégies pour se dégager de ce rapport de force. À décrire, le procédé de l'hypnose colombienne peut sembler tout droit sorti d'une rhétorique binaire artificielle et sans intérêt. Mais à pratiquer, cet exercice est particulièrement puissant. Et dans toutes les expériences que nous en avons eu à Sirubari, les réactions ont été très intenses. En effet, le principe de l'hypnose consiste à se mettre deux par deux, et de demander au meneur d'utiliser la paume de sa main comme l'instrument d'une hypnose en s'imaginant qu'il y a une force puissante qui va guider l'autre. Tout au long de l'exercice, la personne qui est menée doit donc suivre cette paume de main sans jamais la lâcher du regard. Par conséquent la personne guidée doit adapter son corps pour suivre le mouvement de la main et se plier à des contorsions pour suivre la main si elle va au niveau du sol, en l'air, en rythme rapide ou lent (*Vidéo 10*).

Vidéo 10 : Expérimentation de l'hypnose colombienne entre Pariksha et Lise durant une séance de préparation avant départ à Sirubari. L'importance d'éprouver les exercices avant de les transposer au terrain.

Vidéo 10 : Hypnose colombienne. Source : E. Berthe. Octobre 2017

L'hypnose colombienne est un exercice souvent très éprouvant, et dans le cas de notre expérimentation avec Pariksha, nous avons eu besoin d'évacuer les mauvaises sensations procurées par l'exercice car il est aussi douloureux d'avoir à mener quelqu'un avec des pleins pouvoirs, que d'être dans l'obéissance consentie de cette autorité. Quelles que soient les émotions visitées - la violence, le malaise ou le plaisir -, cette expérimentation est intense. Même si cette autorité est fictive et cadrée dans un temps très court, l'expérience de ce rapport de force vient réveiller l'écho des relations que nous avons toutes et tous à la soumission, à l'obéissance ou à la difficile question du consentement. C'est la raison pour laquelle il est primordial que chaque personne du binôme échange tour à tour, le rôle de meneuse et de guidée.

Une fois exposée ces précisions contextuelles, il faut préciser que l'hypnose colombienne n'a pas pour but de faire ressentir de manière malaisante la domination, mais au contraire de développer une écoute mutuelle pour tester les limites d'une relation de domination : comment je m'assure qu'elle ou il me suive, quelles sont les capacités de souplesse de la partenaire, va-t-elle suivre un geste trop contraignant ; quelle va être son attitude et la mienne face à un geste rabaisant ? Cet exercice demande une concentration mentale et engage une grande proximité physique puisque la paume de la main de la meneuse est toujours à quelques centimètres du visage de la guidée. Or l'hypnose colombienne crée des réactions différenciées selon les binômes et l'atmosphère des groupes. Alors que les adolescent·es ont eu plus facilement tendance à jouer avec ce pouvoir et à vouloir mettre les autres en difficulté pour éprouver l'étendue de leur autorité, les groupes de femmes ont exprimé du malaise ou de la tristesse à devoir dominer une autre personne. Par ailleurs elles ont fait part de la difficulté à revivre une situation de soumission, et l'une d'elle a dit : « On a tellement d'oppressions. Même si je suis vieille, j'ai toujours peur de mon mari et ma belle-mère et j'ai cette peur mais je tente de ne pas imposer la même à mes filles ». La résonance de cet exercice avec leurs propres oppressions semblait retenir les femmes de vouloir imposer une paume de main dominatrice à d'autres femmes. Il est donc intéressant de voir que le jeu de l'hypnose est une occasion de revisiter ses propres postures au sein des relations de pouvoir. D'ailleurs pour certaines femmes, cet exercice a été une opportunité pour changer de rôle ; et dans l'un des débriefings qui a suivi l'exercice, l'une des comédiennes a dit au groupe : « il y a ceux qui commandent et ceux qui obéissent, j'ai compris ça : à partir d'aujourd'hui, moi je ne veux plus baisser les yeux ». On voit par cet exemple que le théâtre ne cherche pas à débattre de l'oppression de manière rhétorique ni à soutenir des discours révolutionnaires mais de *faire*, d'éprouver et d'expérimenter de nouvelles modalités de relations et de nouvelles manières d'être à soi face à un rapport autoritariste.

3.1.4 Le tombé-porté solidaire

Le tombé-porté solidaire est un exercice commun à la danse et au théâtre, qui illustre à mon sens le besoin de solidarités face à nos différentes vulnérabilités. L'exercice n'a pas véritablement de nom étiqueté, mais j'avais pu l'expérimenter dans un atelier de la chorégraphe Jackie Simoncelli⁷¹, et Pariksha de son côté le connaissait également. Le tombé-porté se déroule ainsi : une personne du groupe doit se laisser tomber en arrière et, pour signifier qu'elle va chuter, elle lève les bras vers le ciel de manière lente. Ce geste silencieux mais parlant signifie au reste du groupe –qui est lui-même en mouvement dans la pièce– que la personne va se laisser tomber. Alors, le rôle du groupe est de s'organiser très rapidement et toujours en silence, pour réceptionner la personne dans sa chute. Trois personnes, parfois quatre ou plus se regroupent derrière la personne qui vient de lever ses bras pour accompagner son mouvement : de la sorte, la personne ne tombe pas, mais elle se laisse porter par les bras des autres et peut se relâcher entièrement dans ce filet de sécurité dessiné par l'union des corps qui l'accueillent : c'est à ce titre que le tombé-porté est solidaire. Une fois que le groupe a réceptionné et accompagné le corps dans son mouvement d'abandon, il repositionne doucement la personne à la verticale pour qu'elle puisse reprendre sa marche. À ce moment une autre personne du groupe peut lever les bras et recommencer l'enchaînement. Il va sans dire que cet exercice demande de développer une forte confiance dans le groupe puisque la personne qui se laisse tomber en arrière n'a pas de moyen de vérifier si elle va bien être réceptionnée : c'est au groupe d'assurer qu'il ne peut en aucun cas y avoir de danger pour la personne qui tombe. Dans toutes les expérimentations que j'ai faites de l'exercice, il y a d'abord eu des peurs, surtout chez les personnes les plus grandes ou les plus lourdes qui craignaient que des corps plus chétifs ne fussent pas à les assurer, mais l'assemblage des forces fait qu'un collectif est toujours en mesure de réceptionner l'autre, quelle que soit la différence initiale de corpulence.

Cet exercice qui forme l'embryon d'une chorégraphie improvisée développe une écoute très attentive et un dévouement vers un collectif. Dans le tombé-porté, tous les corps sont égaux à la fois par leur fragilité et par leur force : tout le monde peut chuter et tout le monde sera réceptionné dans un traitement d'égalité sans faille. Cette configuration permet qu'un groupe se porte instantanément garant de la sécurité individuelle puisque l'ensemble est composé d'individus qui à un moment ou l'autre vont aussi se laisser tomber. En avril 2018 nous avons proposé ce tombé-porté solidaire avec le groupe de femmes de basses castes et le moment a été stupéfiant pour le collectif tant en termes esthétique que dans la signification de la solidarité. L'exercice a duré environ quinze minutes, le temps que toutes les femmes aient essayé au moins une fois de tomber et de se faire relever par les autres. Et à chaque nouvelle chute, c'est le groupe entier qui accueillait le corps, à tel point que les secondes de chutes étaient infiniment réduites, transformant presque l'exercice en un unique « porté solidaire » et non plus un « tombé porté ». En revanche, ces femmes dans une concentration absolue laissaient du temps à chaque corps pour qu'il se fasse bercer par la réception, et elles ont décidé d'ajouter progressivement d'autres gestes bienveillants à ce porté : des gestes qui consistaient à passer une main sur la tête, à soutenir les épaules, à caresser le dos ou à donner des petites tapes pour aider le corps à repartir dans sa marche. Si bien que ce n'est pas seulement dans le porté que les femmes se sont montrées unies, mais aussi dans l'accompagnement du corps vers

⁷¹ Jackie Simoncelli de la compagnie des Mutins a fait partie du collectif Corps-accords que nous avons co-créé avec Antoine Mérot au sein du Labex ITEM.

sa remise en route, prolongeant le soutien collectif vers la personne pour ne pas opérer de rupture nette dans la solidarité créée. Dans cet exercice, je me suis placée successivement dedans le groupe puis dehors. Au départ j'avais envie d'expérimenter le tombé-porté avec les femmes damaï et kami pour impulser cette union et en faire partie, mais progressivement en voyant que le nombre de participantes était suffisant j'ai été tentée d'observer de l'extérieur cette danse des corps. Je me suis donc mise en retrait discrètement de la marche, accroupie à quelques mètres à côté du groupe, et les femmes ont continué le tombé-porté solidaire. J'ai alors été saisie par la profondeur des présences de ces corps, par leurs mouvements lents et par le silence total qui ne laissait de place qu'aux sons des bracelets que portent les femmes lorsqu'elles sont mariées. À ce moment précis je pense qu'il était important de laisser le groupe des femmes seules dans l'exercice, et de me retirer pour laisser l'expérience se faire entre femmes d'un même village. J'ai donc intuitivement choisi de mettre ma différence et mon intervention étrangère sur le bas-côté puisque j'ai senti que la posture juste au sein de ce groupe à l'instant T n'était plus de prendre part aux exercices par logique d'horizontalité, mais de laisser un groupe désormais confiant dans le lieu théâtral, pour expérimenter ses propres termes de solidarités locales. À la fin de la séance de théâtre, tout le monde s'est pris dans les bras pour se dire au revoir alors que nous ne l'avions jamais fait auparavant, et cette fois sans que personne ne commente ce qui s'est produit, il y a eu une véritable mutation dans le relationnel. Ces femmes au départ (avril 2017) racontaient elles-mêmes qu'elles ne parvenaient pas à se créer une union et que c'était la raison pour laquelle elles passaient à côté d'opportunités de financements. À la suite de cet exercice, c'est un soutien inconditionnel que les femmes ont expérimenté en éprouvant physiquement que si l'une avait besoin d'une autre, le soutien serait là. Cette découverte et ce vécu collectif a été un moment charnière pour le collectif et cette nouvelle force construite dans la solidarité des corps a constitué le fil directeur de la pièce de théâtre performée avec ce groupe.

3.1.5 Donner de l'ampleur aux gestes

Au-delà des effets déclencheurs créés par certains exercices, il convient de mentionner le travail plus lent et constant qu'a effectué Pariksha pour aider les comédiennes et comédiens à prendre de l'ampleur dans leurs gestes pour continuer à élargir les « coquilles du moi ». En effet, l'expression théâtrale demande d'augmenter le volume de son expressivité pour qu'elle porte bien au-delà de son propre corps. Le théâtre est un exercice de projection des voix et des corps, et une actrice ou un acteur n'atteint cette présence scénique qu'au travers d'un entraînement. Ci-dessous je propose une sélection d'images dans lesquels on voit Pariksha interrompre le jeu de scène pour conseiller des manières de théâtraliser un propos ou un corps. Le but de cette démarche est double : acquérir des outils pour se faire entendre et comprendre par un public ; mais aussi acquérir une nouvelle modalité d'énonciation qui puisse porter une voix haut et fort, à la fois concrètement et métaphoriquement, puisqu'au travers du jeu de scène, c'est un apprentissage de l'expression publique qui est renforcé. Et si les résultats de cette transformation ont été marquants dans tous les groupes de théâtre, c'est chez le public adolescent qu'il a été sans doute le plus fulgurant. En effet, dans les premiers ateliers (*Figure 51*) les expressions des corps étaient retenues par des codes sociaux et souvent étouffés par la timidité dans le cas des jeunes filles ; tandis qu'à l'issue d'une semaine ou deux de théâtre, les corps et les voix sont devenues scéniques, audibles et affirmées en transformant la confiance que les adolescent·es avaient en eux ou en elles. Précisément la présence

sur scène n'est pas le résultat d'une *magie* pour reprendre les termes Brecht, mais bien d'un travail et de répétitions au fur et à mesure desquels de nouveaux domaines d'aisance deviennent accessibles (*Figure 53; Figure 54*).



Figure 51 : Pariksha interrompt une actrice dans son jeu pour lui proposer un geste qui affirme sa présence ; puisqu'à ce moment-là, c'est elle qui doit attirer l'attention du public. Source : L. Landrin. mars 2018.



Figure 52 : Pariksha aide une comédienne à déclamer son poème, la tête relevée. Il faudra plusieurs essais à l'actrice pour trouver le ton juste en l'augmentant un peu à chaque fois. Source : E. Berthe. Octobre 2017.



Figure 53 : Pariksha propose à une femme gurung de se tourner côté public pour jouer sa scène afin de rendre son corps et son visage plus expressifs pour le public. Source : E. Berthe. Octobre 2017

Ce travail à *partir de* et *sur* les corps mériterait également d'être illustré avec les expériences de femmes de basses castes, mais les photographies dans ce groupe étaient plus difficiles. Alors que ces participantes étaient celles qui témoignaient explicitement le plus de difficultés à sortir de leur enveloppe corporelle et évoquaient un devoir moral de retenue, c'est aussi chez elles que les expressions les plus exubérantes se sont finalement retrouvées. Par exemple, le 29 mars 2018, lors d'une séance où nous avons proposé aux femmes de choisir des statues incarnant la force, il y a eu un véritable effet d'euphorie provoqué par la répétition des gestes amples. Par trois fois successives, les femmes devaient explorer une posture leur évoquant une puissance (*Figure 54*). L'une a choisi le savoir et l'enseignement, deux autres symbolisent une force physique avec les bras, une autre a choisi d'évoquer la force d'une déesse, une autre encore a pris la figure d'une puissance intérieure avec une statue méditative et quelques autres ont choisi la symbolique plus politique du poing levé. Or à chaque nouvelle posture, les corps prenaient de plus en plus d'aisance et se laissaient gagner par une excitation communicative, si bien qu'une des femmes prise dans un débordement d'énergie, a sauté au plafond en saisissant une poutre qui était en l'air avant de se laisser retomber pour faire une roulade au sol en laissant exploser sa joie. Les autres femmes l'ont alors rejoint au sol pour participer à l'euphorie des corps déployés. Ce spectacle avait quelque chose de remarquable dans la mesure où des femmes qui au départ étaient sceptiques au théâtre car « trop vieille » ou « non éduquée » et qui ne se sentaient pas à l'aise pour mimer la démarche d'une personne d'importance, exultaient au bout de cinq jours avec des corps puissants, des envies de jeu et une énergie comparable à celle que déploient les enfants du village.



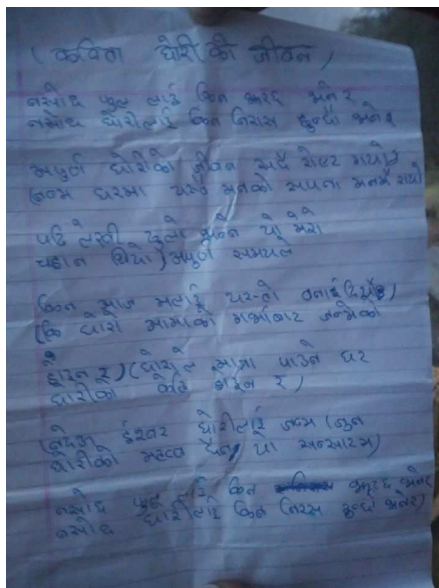
Figure 54 : Prendre une posture incarnant la force : un exercice qui a déclenché l'exubérance des corps.
Source : L. Landrin. 29 mars 2018

Ce qui apparaît au travers de cette expérience, c'est qu'en repoussant les frontières du corps, « l'énergie » des comédiennes comme le nomme Barba, devient habitée par cette puissance. Si bien que lorsqu'on travaille à modeler les corps dans un nouvel agencement, les répercussions du mouvement sont à la fois physiques, psychologiques et émotionnelles.

3.2 Transformer un récit de soi en expression poétique

Parallèlement aux jeux des corps, le théâtre déclencheur souhaite dépasser les récits factuels du quotidien en ouvrant des accès à de nouveaux récits de soi. Le poème à cet égard permet une écriture qui ne soit pas chronologique comme le sont les lignes de vie, ni figurative comme le sont les images de corps ; mais abstraite et métaphorique. En effet, créer une matière pour réexaminer son quotidien demande de transformer un vécu, une émotion ou une mémoire dans une formulation nouvelle, et la poésie participe de cela. La poésie vise la production d'un sens plutôt que d'une signification rationnelle, et son format d'expression permet de se détacher d'un modèle de langage démonstratif. Le récent travail de recherche de Jean-Baptiste Lanne constitué à partir d'écriture de poèmes auprès des gardes de sécurité à Nairobi, en est un exemple très fourni et permet d'ouvrir la recherche en géographie à cette méthode spécifique de récit de soi (Lanne, 2018). L'un des principaux atouts de la poésie dans cette méthode établie au Kenya ou au Népal dans mon cas, c'est qu'elle crée un sens en juxtaposant différentes émotions ou sensations, en permettant de renouer avec son corps et son ressenti. Les émotions qui naissent du poème forment ainsi des alternatives aux associations de pensée que nous faisons dans les expressions plus ordinaires, car cette juxtaposition touche autrement que ce qu'un langage rationnel et démonstratif peut atteindre. Le lyrisme de la poésie ouvre donc la voie d'une écriture qui est fondamentalement façonnée par une rencontre entre des registres d'émotions très concrètes et des registres abstraits. C'est ce tissage, rendu notamment possible par la métaphore, qui libère les individus d'une référence aux emprises matérielles et nécessaires de l'existence.

L'idée d'utiliser l'écriture poétique comme l'un des outils d'une méthode de recherche est née d'une expérience de terrain lorsque j'étais à Sikles pour la journée internationale du droit des femmes le 8 mars 2017 (avant de changer de terrain et de me mettre pleinement au théâtre). En effet, sous l'impulsion d'une responsable de la branche « genre et développement » dans le Parc de l'Annapurna, le 8 mars était célébré à Sikles avec, notamment des écritures de poèmes. Pour cette journée de sensibilisation, chaque femme du village était invitée à partager une danse, un poème ou un morceau de son quotidien sur une scène ouverte. J'avais alors été très touchée par l'écriture d'un poème d'une jeune femme de basse caste de 21 ans, et je lui avais demandé de photographier son poème que voici (*Figure 55*) :



La vie d'une fille

Ne demande pas à une fleur pourquoi elle disparaît
 Ne demande pas à ta fille pourquoi elle pleure

La vie des femmes est incomplète, et passée dans les pleurs
 Tous les rêves du cœur restent seulement dans le cœur

Je voulais devenir une grande personne et étudier
 Mais le temps n'a pas choisi cela

Pourquoi une telle vie pour moi ?
 Ne suis-je pas née de la même mère qui a donné vie à ses
 fils ?

Les hommes possèdent les maisons, ils possèdent tout et
 rien pour les femmes ?

Ne demande pas à une fleur pourquoi elle disparaît
 Ne demande pas à ta fille pourquoi elle pleure

Figure 55 : Poème écrit à l'occasion du 8 mars à Sikles par une jeune kami. Traduction Krishna Gurung et L. Landrin

Marquée à la fois par la charge émotionnelle du récit, sa dureté mais aussi sa force de contestation qui pose des mots accusateurs, cette expérience de lecture de poème à Sikles m'avait fait réaliser l'importance des identités narratives. Dès lors, j'avais commencé à désirer une méthode de recherche qui puisse soutenir et participer à l'expérience d'une énonciation qui soit une occasion de se raconter autrement qu'au travers des question d'une enquêteuse. Coutumière des ateliers d'écriture, Pariksha avait elle aussi envie d'intégrer des poèmes dans les ateliers de théâtre déclencheur de Sirubari, et nous avons par conséquent organisé avec les adolescent·es plusieurs ateliers d'écriture. (avril 2017, octobre 2017 et mars 2018). À chaque fois ces temps venaient lors du cinquième ou sixième jour d'atelier, parce que nous avons estimé que cette modalité d'expression demandait au préalable confiance mutuelle et le temps que les adolescent·es aient expérimentés une connexion à elles et eux-mêmes. L'atelier d'écriture était lui-même précédé d'un échauffement, d'une méditation ou d'une séance de chant et de danse. Ce que je veux souligner par-là, c'est que l'écriture de poèmes était toujours impulsée par une mise en corps préalable, condition d'une écriture organique au sens propre et figuré. Suite à leur création, les poèmes pouvaient être lus au groupe mais cela restait tout à fait optionnel : il fallait que l'écriture poétique reste avant tout un rapport à soi, et qu'il n'informe le groupe que lorsqu'une personne le désire. Certes nous encourageons les plus timides à partager leurs poèmes dans le groupe parce que nous sentions une certaine envie derrière leur retenue, mais il était primordial de garantir que l'intimité de la poésie n'allait pas être forcée à devenir publique. L'écriture de poèmes faisait en ce sens exception dans les ateliers de théâtre puisque son fonctionnement est une écriture intime qui n'a

pas d'abord vocation à être exposée. Toutefois, il se trouve qu'à chaque atelier d'écriture la quasi-totalité des adolescent·es souhaitaient lire leurs textes, et celles ou ceux qui ne souhaitaient pas l'énoncer à haute voix laissaient leurs écrits à Pariksha ou à moi-même, comme un cadeau à lire plus tard.

L'ambiance de réception des poèmes était puissante car l'écoute des adolescent·es les un·es pour les autres était entière et les applaudissements spontanés après chaque déclamation. C'est tout particulièrement vrai pour le poème qu'a écrit Sajina écrit le 27 octobre 2017 (retranscrit dans la bande-dessinée de Marine et ci-contre : *Figure 56*). Dès sa lecture (timide) devant le groupe, Sajina a reçu un tonnerre d'applaudissements qui a marqué les esprits. La réception de ce poème a créé un contraste frappant entre cette fille discrète qui s'était installée dans l'ombre du groupe les premiers jours, et la manière dont elle s'est dévoilée lors de cette lecture publique de poésie, au point de devenir une héroïne du groupe pour les adolescent·es. Sajina a quatorze ans, c'est une fille kami, huitième d'une famille de douze enfants (dix filles puis suite à un second mariage, deux garçons), et son un père est connu dans le village pour son autoritarisme violent. Contextualiser la vie de Sajina donne un sens d'autant plus fort à son poème, mais son écriture atteint je crois une émotion universelle qui parle d'elle-même. Du moins si cette sensibilité pour ce poème reste subjective, l'enthousiasme du groupe d'adolescent·es pour lui a était tel, que cette création a fondé la clef de voûte du synopsis de leur pièce de théâtre.

Comme la couleur de cette fleur, une couleur m'a été donnée
Moi aussi comme cette fleur j'ai sûrement une odeur
J'aimerais pouvoir sourire comme les fleurs le font

Comme les papillons touchent les fleurs je voudrais me nourrir de son
nectar
J'ai beaucoup de rêves mais d'obstacles aussi et ils ne forment qu'un

Je peux tomber mais jamais je ne cesserai de me relever
Dans la vie quoi qu'il se passe je ne me considérerai pas comme la
dernière
Et je continuerai de mettre un pied devant l'autre.

Si l'on quitte la fleur, l'épine reste
Et si je meurs, mes rêves feront leur chemin

Figure 56 : Poème de S. Pariyar, écrit et lu dans un atelier d'écriture improvisé au kiosque Traduit du népali au français par K. Tamang.

Vidéo 11 : S. Pariyar lisant son poème en répétition devant le reste du groupe enthousiaste.

Vidéo 11 : S. Pariyar lisant son poème à haute voix. Source : M. Kgozien

Ce qui m'intéresse dans ce poème et dans tous les autres qui ont été produit au cours des ateliers, c'est qu'il dit quelque chose qui est inatteignable par d'autres moyens d'enquête. Que Sajina connaisse des difficultés pour s'épanouir dans une famille nombreuse aux revenus inexistantes et dans un foyer qui a la réputation d'être violent, c'est une hypothèse que l'on pourrait formuler par d'autres moyens de recherche sur le terrain. En revanche, aucune observation, aucun entretien ni aucun questionnaire n'aurait pu accéder à ce que cette jeune fille choisit de dire sous la forme libre d'un poème. Certes ce poème dit quelque chose de la place des filles de basses castes dans un milieu rural du Népal. Mais il va au-delà d'une réalité sociologique ou de conclusions géographiques, et surtout il dépasse l'analyse que peut en faire une chercheuse. Le poème n'est pas qu'une donnée, c'est une inaltérable création dont l'heuristique est autonome. On pourrait considérer le poème comme une « donnée », mais il crée quelque chose de supplémentaire qu'une analyse scientifique ne peut lui ôter. Le poème (tout comme les pièces de théâtre) a une existence en propre, indépendante de l'étude que je peux en faire en termes de recherche. C'est-à-dire que l'entièreté du sens que procure un poème n'est pas réductible à la nature des informations juxtaposées entre elles. Et, bien que la métaphore de la fleur soit récurrente dans les poèmes créés à Sirubari, cette métaphore sert d'impulsion à une expression personnelle et inédite dans laquelle la fleur devient l'emblème d'un droit et presque d'un idéal moral de persévérance. Ainsi de nombreux poèmes d'adolescent·es ont pris appuis sur des métaphores du règne végétal ou animal pour exprimer des sensations de liberté, d'enfermement, de développement, d'attention aux autres de justice ou d'amour. D'ailleurs si ce poème a remporté tant de succès dans le groupe (*Vidéo 11*), c'est sans doute parce que Sajina ne se décrit pas en tant que caste, ni en référence à un âge ou un sexe, mais qu'elle adopte les termes d'une universelle difficulté à trouver sa place au sein d'un ensemble social obstrué. La force de ce poème, c'est de partir d'une situation très personnelle pour en forger un chant à la mélodie très inclusive. Par conséquent la forme du poème n'est pas là pour édifier ou figer un état de fait, elle est toujours l'expression d'un désir, d'une colère ou d'un repositionnement vis-à-vis d'un état de fait. L'écriture poétique renoue avec la possibilité d'un anonymat : on n'est ni homme ni femme ni caste mais ce que l'on veut dans le 'je' poétique. Et c'est peut-être ce détour par l'imaginaire qui permet de mieux revenir dans un rapport à soi. C'est la raison pour laquelle on peut qualifier ce processus d'écriture de transformation, puisque la poésie autorise à parler de soi au moyen d'une métaphore, et que trouver cette métaphore opère déjà un autre récit de soi.

Appuyée sur cette expérience de terrain, je fais donc ici l'hypothèse qu'une expression émotionnelle, sensible et imaginaire rencontre les moyens d'une auto-détermination, parce que se raconter sous cette forme libre c'est déjà accéder à une subjectivation et à une reconnaissance, qui selon Spivak manquent aux subalternes (Spivak, 2009). Toujours est-il qu'un poème dans un contexte de recherche déjoue les attentes formelles dans lesquelles enquêteur·es et enquêté·es sont prisonnières si souvent. Créer des ateliers d'écriture poétique au sein d'une méthode de recherche participe pleinement à mon sens à favoriser la création d'une identité narrative choisie pour que l'expression des participant·es ne soient pas qu'une donnée au service d'une analyse scientifique. En référence à ce que je décrivais de Ricoeur en chapitre 4, la poésie m'apparaît participer d'une identité narrative émancipatrice, qui se distingue très fortement des injonctions de présentation de soi misérabilistes ou standardisées que l'on peut provoquer malgré soi au travers d'une enquête auprès des populations de basses castes. Les ateliers d'écriture sont donc très riches en tant que méthode de recherche pour déchiffrer des expressions inédites et par ailleurs inatteignables, mais ils sont aussi de précieuses occasions de se délivrer de cette pression que nous avons toutes et tous

à nous décrire en termes stratégiques pour correspondre à ce que l'autre veut entendre. Dans mon terrain d'étude, l'exemple symptomatique du poème de Sajina, on constate que la poésie opère une transmutation allant du faire partie (défini par le groupe et par une essence sociale) au prendre part qui implique de trouver les propres termes de sa lutte. Cette transmutation de l'ordre d'une alchimie est celle que vise le théâtre déclencheur au travers de toutes ses médiations, qu'elles soient verbales ou non. Toutefois, la poésie a cette contrainte du support lettré qui sélectionne d'emblée les populations qui maîtrisent l'écriture des autres ; il nous est donc apparu malavisé de tenter d'écrire de la poésie avec les femmes qui n'avaient pas été à l'école et pour qui l'expression verbale –a fortiori écrite– est pétrie de violence symbolique. Ainsi il ne faut pas omettre de souligner que la création d'une écriture poétique est inégalement libératrice, et c'est ce pour quoi le théâtre développe d'autres moyens pour créer des langages de sens.

Rendre son corps expressif et trouver d'autres moyens de faire le récit de soi sont deux des opérations clefs du théâtre déclencheur et j'ai souhaité ici partager les créations auxquels ces outils avaient donné accès dans les terrains menés à Sirubari. Pour compléter l'analyse des moyens et des effets de la méthode, il convient de se focaliser sur l'un des outils fondamentaux du travail théâtral : celui de l'imitation. Car en effet, faire du théâtre demande de tester les potentiels du mimétisme, d'apprendre des autres, de leur emprunter quelques répertoires de gestes ou du moins d'essayer de jouer quelqu'un d'autre, le temps d'un atelier afin de sortir de notre assignation à un seul corps et à sa psychologie associée.

3.3 Les vertus de l'imitation dans le théâtre déclencheur

Le terme d'*imitation* a une double signification qui désigne à la fois l'action d'imiter et le résultat de cette action. En français on peut aussi bien dire : *je fais une imitation* que *ceci est une imitation*. Il y a donc une relation organique qui se tisse entre l'action d'imiter, l'objet qu'il dessine et l'effet de l'action sur la personne qui imite. Le terme d'imitation a pourtant deux résonances antagonistes dans nos usages courants : d'un côté il désigne le fait de s'inspirer moralement ou socialement de quelqu'un·e (on imite une artiste en peinture par exemple, de même qu'un enfant imite ses parents) ; mais on associe également l'imitation à une parodie (on imite les cris d'animaux) qui est l'équivalent d'un faux (l'imitation d'un style de peintre est toujours moins bien que son original). Imiter peut renvoyer à *faire semblant*, *faire comme* ou *faire à la manière de*, et cette polysémie associe l'imitation à un tout complexe puisqu'elle constitue une distorsion vis-à-vis d'un modèle de référence, mais que cette distorsion semble être une source de savoirs et d'apprentissage. Pour les études dramatiques, l'ambivalence du terme a fait de l'imitation un terme dénigré, car trop synonyme d'un sens faible de ce qu'est en partie le théâtre (Pavis, 2002). Je pense toutefois que l'imitation mérite d'être réinsérée dans la boîte à outil analytique du théâtre dans un sens noble. Dans le théâtre déclencheur en particulier, l'imitation sert à travailler la matière première qui a été collectée dans les ateliers, et ses vertus s'évaluent tant dans le registre de l'action (imiter) que dans celui de l'objet (l'imitation) car :

❖ L'imitation libère

L'imitation libère parce qu'elle dénonce sous la figure d'une situation type quelque chose de condamnable et de risible. On imite l'altérité, ce qui est autrement que nous et sur ce point, de nombreux exemples ont déjà été évoqués. En imitant un touriste soul qui urine (2.5.2), l'actrice gurung s'est délivrée d'une de ses oppressions et de ses charges invisibilisées au quotidien. L'imitation dans cette méthode de terrain est une occasion d'objectiver au regard de tous et de toutes, une réalité que l'on veut condamner ou amplifier dans ses caractères. Avant d'être un mode de reproduction artistique (Ubersfeld, 2015), l'imitation au théâtre déclencheur permet d'illustrer depuis un point de vu situé un comportement, un milieu ou une situation à laquelle on doit faire face.

❖ L'imitation fait émerger un éventail des savoirs

Faire ressembler son apparence à celle d'une autre réclame des compétences cognitives et corporelles de l'ordre d'une transposition, et c'est un procédé exigeant. Comme le note Joëlle Proust, « imiter évoque la disposition à conformer intentionnellement son propre agir à celui d'un modèle, sans entraînement préalable ni prédisposition motrice innée à répondre au stimulus correspondant, de manière à *faire ressembler* son apparence, son action, son bien-être, son émotion à ceux du modèle » (Proust, 2002). Dès lors en imitant, les comédien·nes des ateliers découvrent les savoirs spatiaux ou sociaux qu'ils ou elles ont. Et tout au long de ces ateliers j'ai été marquée par certaines attitudes scéniques des adolescentes ou des femmes qui montraient qu'elles connaissaient avec précision le registre corporel des hommes. Au milieu d'un carré vide qui fait office de scène, les filles ou les femmes ont trouvé une manière de s'asseoir, de se toucher le pied ou les mains, ou encore des façons de se placer dans l'espace par rapport à d'autres personnages qui donnaient tout de suite à voir qu'il s'agissait d'un homme. Ces imitations révèlent de véritables connaissances du rôle de l'autre, basées indubitablement sur une observation fine et quotidienne des hexis corporelles environnantes. L'imitation suppose des qualités observationnelles de la part de l'imitateur ainsi que des capacités exécutives pour reprendre à son compte le geste, le visage ou les mots de l'autre (Proust, 2002). Pour prendre un autre exemple, l'une des imitations qui m'a le plus impressionné, c'est celle de Jasmy, la plus jeune fille de basse caste de nos groupes de théâtre, âgée de onze ans. Dans la session de théâtre en octobre 2017 nous avons organisé collectivement une scénette dans laquelle des jeunes hommes sifflent une femme pour la draguer (l'inspiration venait directement des rôles hommes/femmes que les adolescentes avaient inscrits au préalable sur leurs listes). Pariksha a profité de la présence d'un jeune homme de 18 ans dans la salle (qui a la réputation d'être dragueur), pour lui demander de manière discrètement provocatrice comment on pouvait jouer la scène d'un harcèlement de rue. L'homme en question a répondu qu'il ne pouvait pas imiter cette scène, et que la comédienne sur le plateau était la sœur de son meilleur ami, raison pour laquelle insistait-il, il ne pouvait pas s'imaginer de la draguer, même pour un jeu de théâtre. Sur ces mots, Jasmy a bondi pour rétorquer « pourtant entre vous, vous vous moquez bien que ce soit la sœur de quelqu'un, est-ce que vous ne faites pas ça tout le temps ? ». Alors toute la salle s'est mise à rire parce que sa répartie semblait toucher une vérité indéniable, et que cette vérité était mise au jour par une fille de onze ans. Attaqué par ce propos, le jeune homme de dix-huit ans avec l'aide d'autres comédiens ont dit « ok on va jouer comment ça se passe ». Mais tandis qu'ils jouaient la scène, Jasmy est de nouveau intervenue, elle a interrompu le jeu en cours et elle a dit à tout le monde « non non ce n'est pas comme ça qu'ils font ». Alors elle est entrée sur scène, elle a poussé l'un des garçons pour prendre sa place et elle s'est mise elle-même à siffler et à faire des

balancements de la tête en ajoutant des « *nha nha nha ramro keti...* » (joli fille). Son imitation a fait beaucoup rire, et son affront peut-être plus encore. C'était une enfant qui montrait aux garçons et aux yeux de tout le monde comment imiter une drague lourde ; et c'est elle qui semblait mieux connaître que n'importe qui, les codes de cette situation. Le seul fait qu'elle imite et sache caricaturer ce type de harcèlement montre qu'elle en a une connaissance notable et que la thématique du harcèlement des filles dans les rues du village n'est pas un concept éthéré mais un vécu tangible et bien cerné. À l'inverse les garçons du groupe ne faisaient qu'une imitation peu convaincante du phénomène, soit par peur d'être leur propre caricature, soit par méconnaissance partielle du phénomène. Dans cet exemple là comme dans tant d'autres moments des ateliers, l'imitation de l'une des actrices ou l'un des acteurs a révélé que les corps et les mémoires détiennent des savoirs, et qu'une imitation est inséparable d'une expérience située. Dès lors, il faut acter du fait que l'imitation sur scène engage des capacités cognitives, observationnelles et corporelles qui dépassent l'horizon d'un rôle social hérité. L'imitation fournit dès lors à la chercheuse comme aux comédiens une reconnaissance et une actualisation de ces savoirs en les rendant visibles par un phénomène de reproduction.

❖ L'imitation occasionne un décentrement

Imiter quelqu'un ou imiter une situation ne procède pas seulement d'une reproduction, mais d'une interprétation. Or il est souvent plus simple d'énoncer des préjugés et d'assigner à un·e autre des jugements (tel que « les filles sont sales ») que d'imiter ce caractère. Il se trouve que l'imitation est une clef pour désarmer les préjugés et réaliser que les mots sont des étiquettes qui ne collent pas nécessairement à une réalité matérielle ou bien identifiable. Dit de manière générique, l'imitation au théâtre déclencheur est un processus qui permet d'étayer la complexité d'un personnage ou d'une situation et de réaliser qu'un rôle social est articulé à bien plus d'enjeux que ceux auquel on voudrait les résumer. Dès lors imiter n'équivaut pas à réduire les caractéristiques d'un comportement, mais à rendre compte de sa technicité. En avril 2017, suite aux rôles que les adolescent·es avaient inscrits sur leurs feuilles en petit groupe (voir 2.4.2), nous leur avons demandé d'imiter sur scène les caractéristiques du sexe opposé qu'ils et elles avaient répertoriées. Les garçons se sont retrouvés à jouer des filles et inversement, avec la simple consigne d'imiter sur un format court, l'une ou l'autre des caractéristiques présentes dans la collecte de matériaux. Durant cette séance j'ai capturé de brèves vidéos que je souhaite partager ici pour mieux analyser ce qui s'est produit (Vidéo 12 ; 13 ; 14 ; 15).

Du préjugé à l'imitation, quand le théâtre complexifie les rôles.

Vidéo 12 : Scénette de garçons jouant le rôle des femmes. Source : L. Landrin. 17 avril 2017.

Vidéo 13 : Scénette de filles jouant le rôle des hommes. Source : L. Landrin. 17 avril 2017.

Vidéo 14 : Imitation d'une interaction homme/femme : la difficulté d'inverser les rôles. Source : L. Landrin. 17 avril 2017.

Vidéo 15 : Imitation d'une interaction homme/femme : un processus cathartique. Source : L. Landrin. 17 avril 2017.

Dans le premier rush (*Vidéo 12*), on peut voir trois imitations en simultanée. Tout à droite de l'écran, accroupie face à un banc, s'illustre la figure d'une mère ou d'une belle-mère : on la reconnaît car elle fait la cuisine et elle s'adresse aux deux autres femmes avec autorité. Cette imitation est l'incarnation des tâches domestiques mentionnés par les garçons. Le personnage qui a un foulard rose autour de la taille joue une femme qui « porte des habits courts », et son imitation cherche à adopter une démarche de séduction tout en faisant l'expérimentation de différents styles vestimentaires féminin. Le dernier de ces acteurs a pris un balai et semble chercher davantage ce qu'il doit faire, et il s'en tient à balayer le sol ou à réparer le balai. Dans ce rush, Pariksha intervient pour leur demander de trouver une fin à leur scène et finit par interrompre la proposition pour que l'exercice de la scénette reste une consigne courte. Dans cet extrait, ce qui attire mon attention ce sont les techniques mobilisées pour rendre l'imitation crédible (habits, démarches, activité, déplacement, postures de corps, verbe). Au moment de débiter leur imitation, les garçons ont demandé aux filles de la salle quelques accessoires qu'elles portaient sur elles. Mais la présence de costumes est relativement faible (l'un des acteurs n'a aucun appareil) ce qui force les acteurs à développer des signes avant tout comportementaux, pour imiter *les femmes*. L'acteur qui joue la femme dans sa cuisine, lui, a eu besoin de matérialiser son activité : un banc et des morceaux de papier découpés appuient son action. On peut constater son sérieux et le soin qu'il met à s'activer dans son coin pour imiter une femme dans cette tâche, dos aux deux autres acteurs. En revanche si l'on prête bien attention à l'image, sa posture accroupie n'est pas tout à fait celle qu'utilise les femmes pour cuisiner, de même que l'attitude corporelle de l'acteur qui balaye n'est pas très fidèle à l'hexis corporelle que développent les femmes. L'approximation toute relative des gestes est due à deux phénomènes majeurs : aux conditions d'improvisation qui sont intimidantes, et à la méconnaissance partielle des gestes de l'autre. Car si j'ai pu défendre auparavant que l'étendue des savoirs dépassent nos expériences situées, il est également indéniable qu'il y a une série d'activités et de posture dont les garçons ou les filles n'ont jamais fait l'expérience. Tout l'enjeu de l'entraînement au théâtre déclencheur consiste donc à développer progressivement des registres de geste et des comportements démonstratifs qui ne sont pas habituellement les siens. Pour finir, on voit que l'exercice d'imitation a créé de grands rires et pour cause, cette consigne était la première véritable expérience de jeu de scène pour ces adolescent·es de Sirubari (terrain 1, troisième jour d'atelier).

Dans le second rush (*Vidéo 13*), on retrouve certaines similarités de jeu : quelques filles ont emprunté des chemises ou des vestes de garçon qu'elles ont enfilé par-dessus leurs robes en guise de costume. Les rires ici sont encore plus forts pour deux raisons à mon sens : non seulement l'interprétation de l'actrice au centre qui imite un homme saoul est joyeusement caricaturée ; mais aussi parce qu'il est encore plus transgressif pour une fille d'imiter un homme que l'inverse. En effet, les jeunes actrices lors de cette consigne ont eu un rire tellement exutoire qu'elles ont été impactées dans la concentration que demande l'improvisation d'un personnage (voir fille à droite de l'écran notamment). Mais autre chose m'intéresse dans ce rush, c'est cette actrice tout à gauche qui ne sait pas vraiment comment occuper son corps ou mimer l'homme et pour cause, cette fille avait choisi d'imiter la caractéristique suivante : « les hommes travaillent à l'étranger ». Le contraste qu'il y a entre d'une part l'imitation fournie au centre d'un homme qui titube, et sur les côtés d'un certain statisme renforce l'idée qu'une imitation est d'abord le produit d'une observation et d'une fréquentation quotidienne du comportement en question. Voir un homme ivre dans la rue est une situation proche : elle est quotidienne à Sirubari ; en revanche on ne voit pas les hommes qui

travaillent à l'étranger : cette caractéristique est de l'ordre du lointain et de l'inimaginable. Pour insister sur ce point, je sais par exemple que l'actrice au centre qui imite un homme saoul est malheureusement en contact quotidien avec deux personnes alcooliques dans sa maison et que la scène qu'elle imite relève d'un vécu proche. En revanche, les filles ne savent pas nécessairement en quoi consiste le travail d'un homme à l'étranger ni à quoi ressemble ce cadre de vie, il devient impossible de l'imiter. Dès lors, s'il est aisé pour elles de mentionner à l'écrit que le rôle des hommes est de ramener de l'argent de l'étranger, elles sont dépossédées de la connaissance de cette action, privées de l'observation et probablement aussi du récit que pourraient en faire les hommes à leur retour au village. Ainsi l'imitation a un pouvoir que les représentations écrites n'ont pas, qui est de complexifier la matérialité concrètes des rôles. Et cela devient possible en passant par une incorporation qui met à l'épreuve de nos représentations. Ces scénettes montrent au groupe de théâtre et à la chercheuse qu'il y a une différence entre ce que l'on s'imagine du rôle d'un autre (les représentations mentales et discursives), et ce que l'on en connaît réellement.

❖ L'imitation est un agent actif pour déconstruire les différences et permuter les rôles

Le troisième extrait (*Vidéo 14*) donne à voir une imitation improvisée sur des rôles homme/femme, interprétée cette fois un binôme mixte. Au moment où démarre la vidéo, on aperçoit une comédienne qui prend un balai en guise d'araire pour imiter un homme qui laboure un champ. Ensuite, le comédien lui apporte à manger dans une pelle en plastique pour imiter une femme au service de son mari. Ce qui m'intéresse dans cette trace visuelle c'est de constater que le comédien est rapidement démuni pour renouveler ses gestes. Après qu'il soit venu donner à manger à celle qui joue son mari, l'acteur ne sait plus quoi inventer et fini par sortir du jeu tandis que Pariksha lui demande de continuer en lui disant « et ensuite, qu'est-ce qu'il se passe ? ». Après avoir discuté avec les comédien·nes et après avoir observé différentes scènes de ce type, j'é mets l'hypothèse selon laquelle l'imitation est difficile à tenir dans le temps pour ce garçon parce qu'il mime une situation de soumission qui lui est désagréable. Non pas parce que c'est un rôle de femme, mais parce que c'est un rôle d'obéissance et de passivité. Tandis qu'à l'inverse, la fille qui joue l'homme semble à l'aise dans son rôle de labour et d'autosuffisance morale. Là encore non pas parce que c'est un rôle d'homme, mais une posture qui permet de prendre un certain pouvoir, occasionnant un registre de jeu plus large que celui de l'obéissance. De la même manière dans la Vidéo 15 le comédien qui imite une femme dans un espace domestique cherche littéralement à fuir la scène car il ne sait pas comment s'opposer aux coups de l'actrice (qui joue le mari) autrement qu'en quittant le plateau. La comédienne qui joue le mari elle, semble prête à faire durer le jeu et se met à poursuivre son binôme hors du plateau pour le ramener dans le jeu.

Ce renversement des logiques de dominations et d'assignation au travers de scénettes montre qu'imiter un personnage est une occasion de se rapprocher du rôle de l'autre pour en comprendre la complexité. Et dans les groupes d'adolescent·es cet exercice a conduit à porter un regard très différent des préjugés qui avaient été collectés dans un premier temps. En effet, alors que la description d'un arrangement des sexes était assez arbitraire dans les écrits des adolescent·es, le passage par l'imitation sur scène a encouragé une reconnaissance sur le partage des tâches. Alors que les traces écrites sur les qualités des hommes et des femmes étaient assez tranchées et revanchardes, le jeu de scène a conduit à reconnaître des torts partagés, des qualités diverses, des charges de travail ou de pression sociale s'exerçant à la fois sur les femmes et sur les hommes, dans

différents registres. Ainsi la compréhension d'un « arrangement des sexes », a pu passer d'une condamnation morale (à l'écrit) à un dialogue (sur scène) de manière à créer des ponts entre des expériences qui semblaient auparavant diviser des mondes (Goffman, 2002).

Par conséquent et je finirais sur ce point, l'imitation ne consiste pas seulement à faire semblant, elle implique une transformation par effet d'incorporation. En modelant l'agir d'un·e autre, on découvre un peu de sa psychologie, de sa détresse ou des stratégies disponibles chez un personnage. Or dans cet exercice d'improvisation (Vidéo 12 à 15), il semblerait que les garçons aient découvert le caractère déplaisant d'être soumis à l'obéissance de quelqu'un·e d'autre et certains d'entre eux ont demandé à Pariksha de passer à un autre jeu tandis que les filles demandaient à continuer l'exercice. Ce qui compte donc, ce n'est pas que l'imitation soit correcte, fidèle, exagérée, caricaturée, mais qu'elle soit action ; c'est-à-dire qu'elle mette à l'épreuve du réel un stéréotype discursif. Ceci étant, si le renversement des rôles dans ces scénettes avait quelque chose de libérateur pour l'ensemble du groupe qui pouvait rire des situations mimées, le rôle du théâtre n'est pas de créer une catharsis temporaire, ni même d'inverser les rôles pour créer de nouveaux dominants (ou en l'occurrence de nouvelles dominantes). Le théâtre action manquerait sa cible s'il permettait d'inverser simplement les logiques de domination en changeant les personnages de rôle le temps d'une scène. Son but n'est pas de créer d'autre dominé·es/dominant·es mais de trouver un commun accord pour lutter contre les discriminations et les assignations. Il faut donc comprendre ces scénettes comme un passage du théâtre déclencheur, qui utilise l'imitation comme une action de transformation pour engager une fine connaissance des rôles ou des situations des autres. Imiter quelqu'un d'autre réduit la distance de l'altérité, pour passer d'un rejet de l'autre à sa compréhension ; de la catégorisation à sa complexification. Par conséquent l'imitation au travers de scénettes se trouve être un format de dialogue qui affine les enjeux sous-jacents aux rôles sociaux et aux places de chacun·e. D'ailleurs, suite à ces jeux d'imitation, les garçons comme les filles ont commencé à désirer jouer des rôles autres, en découvrant le plaisir de prendre une place qui diffère de celle que la société les autorise à développer habituellement. Ce plaisir s'est prolongé jusque dans les performances publiques, où certaines filles ont joué des hommes et inversement, alors même que l'idée d'un travestissement faisait peur (*Figure 57*).



Figure 57 : Une actrice adolescente déguisée en homme se concentre avant de rentrer sur scène en plongeant son regard sur un nouveau-né. Source : E. Berthe. Octobre 2017

Dans sa capture photographique, E. Berthe a intercepté la figure pensive d'une jeune comédienne qui s'apprête à jouer le rôle d'un mauvais oncle dans la pièce de théâtre. Son cliché qui peut être interprété de diverses manières illustre à mon sens toute la tension qu'il y a entre des rôles qui sont appris durant l'enfance et la possibilité de les transgresser avec le théâtre. Forme de résumé par l'image, cette photographie véhicule la complexité de sélectionner les rôles auquel on aspire dans le quotidien. Elle questionne la liberté que nous avons vis-à-vis de ces rôles alors même que la société nous assigne des manières de faire partie d'un groupe. En s'épanchant sur ce nouveau-né, on a le sentiment que la comédienne veille auprès d'un être qui est encore partiellement à l'abri des rôles sociaux que l'on attend de lui, tandis qu'elle est bel et bien prise dans des formats qui lui assignent un code vestimentaire, moral et comportemental précis. Pour conclure, l'imitation est une étape décisive du théâtre déclencheur dans laquelle s'opère une transformation des matériaux collectés. Et l'imitation est aussi importante au vu de l'apprentissage d'un jeu de scène, que pour un processus d'émancipation vis-à-vis de rôles cadenassés par la société et par les jugements collectifs. Mais si j'ai centré ici l'analyse sur le travail du comédien ou de la comédienne, il est par ailleurs important de considérer le rôle primordial qu'est l'interprétation des spect-acteurs, car c'est elle qui fournit le sens de l'imitation.

3.4 L'interprétation collective pour une fabrique itérative du sens

Dans le théâtre déclencheur ce n'est pas à la personne en jeu de se demander « quel est le sens de ce que je fais » mais à celle et celui qui la regarde d'en dégager un sens. Si l'action d'imiter revient effectivement à la comédienne, le matériel à partir duquel travaille le théâtre ce n'est pas seulement celui qui apparaît sur scène mais celui qui s'élabore à partir de ce que les autres en voient. L'atout analytique du théâtre image est donc aussi contenu dans l'effort d'interprétation livré par un collectif. Car quand bien même une actrice ou un acteur peut donner un sens précis à son action, le sens que donne un ou une spectatrice peut différer de ce l'intention de jeu. Dès lors j'ai considéré que la part d'interprétation d'une scène était à prendre comme une donnée de recherche, et plusieurs exercices de théâtre image dans nos ateliers se sont concentrés sur cette fonction d'une projection de sens. Pour donner un exemple, nous avons construit une séance de deux heures avec les femmes gurung, presque exclusivement composée de théâtre image et d'interprétations collectives le 1^{er} novembre 2017. Dans cette séance, nous avons proposé de créer des images pour représenter une scène d'oppression (qui nous concerne de près ou de loin). Pour être plus précise, une des comédiennes avait à charge de modeler les corps de deux ou trois autres comédiennes pour leur faire prendre une position spécifique et créer sur la scène avec des corps fixe, une *situation*. Une fois que tous les personnages ont été modelés, chacune tient son personnage et le groupe de spectatrices interprète ce qu'elles voient. Les interprétations des femmes peuvent ou bien aller toutes dans le même sens, ou bien se contredire pour donner un sens différent au tableau. Dans l'expérience que j'ai de cet exercice, il arrive souvent qu'une première personne donne une interprétation dans le sens d'une situation d'oppression, que les autres la confirment et donnent des détails en ce sens, avant qu'une autre personne ne fasse une contreproposition et cherche à voir une atmosphère absolument différente, proposition à partir de laquelle de nouvelles interprétations se débattent. Parfois un groupe tout entier est d'accord avec l'effet que crée le tableau, mais la plupart du temps les points de vue divergent et résonnent différemment en fonction des histoires personnelles. L'intérêt de l'exercice n'est pas de retrouver ce que la personne initiale a souhaité dire en modelant les corps, mais de se demander : « que connaît-on comme phénomènes dans notre société qui pourrait ressembler à ça ? ». Et c'est à force de réponses entre les corps et les interprétation qu'une scène prend sens, de manière itérative. Afin d'illustrer cet exercice, je voudrais partager deux rushs vidéo tournés le même jour, par M. Kgozien.

Vidéo 16 : Mise en place d'un jeu d'interprétation

Vidéo 16 : Mise en place d'un jeu d'interprétation Source : M. Kgozien. 1^{er} novembre 2017

Vidéo 17 : Le théâtre image moteur d'interprétations plurielles

Vidéo 17 : Le théâtre image moteur d'interprétations plurielles. Source : M. Kgozien. 1^{er} novembre 2017

Dans la vidéo (*Vidéo 16*), on voit la préparation de l'exercice : une femme décide de représenter une scène d'oppression ; Pariksha lui dit qu'elle ne doit pas expliquer à haute voix ce qu'elle veut représenter mais simplement mettre en forme les corps pour que ce soit le groupe de spect-actrices qui donne son interprétation. Une fois la consigne passée, Pariksha s'assure que le tableau statufié est complet et que la personne qui a modelé les corps ne veut rien ajouter. Ensuite Pariksha s'adresse au groupe pour demander « qu'est-ce qu'on voit ici ? » Une première femme énonce qu'elle voit un homme qui boit, et Pariksha demande qui est l'autre personnage alors ? Et ainsi de suite.

La figure (*Vidéo 17*) présente sur le même principe deux personnes en train d'être modelées. Face à ce tableau, on voit que le geste peut être interprété de différentes manières : s'agit-il d'un mouvement violent opposant les deux personnages, ou est-ce que le geste est tendre et qu'il cherche à consoler quelqu'un dans le désarroi ? Les personnages sont-ils des adultes ou des enfants, des femmes ou des hommes, sont-ils d'une même famille ou d'une caste opposée ? S'il s'agit d'une frappe, et si oui qui peut être à l'origine de l'action et pour quelles raisons ? Enfin, quelles seraient les solutions pour que la personne atteinte se défende ou solve la situation ? Autant de questions qui se posent au groupe pour l'interprétation de ces personnages. Dans cette vidéo, Pariksha demande à la comédienne qui est à l'origine de ce tableau de continuer à modeler les corps pour mettre en place la suite de la scène en fonction des interprétations qui viennent de sortir. Alors, la comédienne doit placer à nouveaux les corps comme elle le souhaite et le jeu d'interprétation peut continuer. Cet exercice propose d'effectuer une lecture complexe d'une situation à partir d'un enchaînement d'action/d'interprétation/et de renouvellement de l'action. In fine lors de cet atelier du 1^{er} novembre, le groupe est tombé d'accord sur le fait que les tableaux successifs de ces statues représentaient deux adultes dont l'un boit pendant que l'autre travaille dans les champs ; suivi d'une scène où le mari ivre frappe sa femme ; avant que les deux adultes se retrouvent dans la maison avec un enfant, les trois personnages se tournant le dos. Le groupe de spectatrices a souhaité ajouter un peu de contexte à cette interprétation et ont imaginé qu'il pourrait s'agir d'un enfant qui était bon à l'école mais qui n'a pas pu continuer dans ses études à cause de la bagarre de ses parents. L'enfant –qui vit un traumatisme– est celui qui nous avons sous les yeux au moment où les trois statues se tournent le dos. Suite à ces exercices, des synopsis de théâtre se sont dégagés et surtout de grandes discussions ont débuté sur les problèmes d'alcoolisme, d'absence des hommes et sur les demandes insistantes des touristes qu'il faut parfois combattre seule. Pariksha a donc décidé de créer un cercle de parole avant de se remettre dans des jeux de rôles pour alterner mise en corps et dialogues en affinant les situations à la fois jouées et nourries par le débat. Avec les femmes *damaï* et *kami* en avril 2018 nous avons également pratiqué ces jeux d'images et d'interprétation, en testant une autre variante de cet exercice. En effet nous avons suggéré qu'un groupe représente une « scène agréable dans l'espace public » puis un autre une « scène désagréable dans l'espace public » et de même pour un espace domestique. Sans rentrer dans les détails de cette analyse, ces quatre scènes ont laissé place à un vaste débat sur ce qui gangrène la société, sur les origines du mal et les solutions envisageables. C'est de cet exercice et de ces interprétations collectives qu'est née la pièce d'avril 2018.

Si l'interprétation me semble primordiale dans cette méthode de recherche, c'est avant tout parce qu'elle est interprétation de la potentialité. Dit autrement, elle fait une place au point de vue situés, au *peut-être* ou au *probable* d'une situation, et en ce sens elle crée une voix entre le réalisme d'une

représentation et le futur ouvert d'une action sans la réduire à une seule destinée. Dans ce type d'exercice, chaque registre d'interprétation a sa validité pour modifier la suite des événements qui se construisent sur scène. Dans ce que j'ai observé sur le terrain, la richesse de ce qui se donne à lire ne vient donc pas seulement du corps de l'actrice mais de l'émergence d'un sens qui la dépasse. Souvent, l'interprétation collective et les débats dépassent ce que l'actrice a voulu dire ou mettre en scène et son image est l'occasion d'un vaste débat. C'est cette sorte d'échappée, cette zone hors contrôle et cette marge possible d'interprétation qui intéressent le processus théâtral et qui informent la démarche de recherche. Et ce qui est typique dans le théâtre c'est précisément cela : fournir des situations. En effet, contrairement à l'auteur·e de roman qui a besoin de donner des détails sur la psychologie du personnage, son lieu ou la nature de son action, le jeu de scène donne quelque chose à voir dans l'immédiat et on découvre le personnage au moment où il est au cœur de son action sans connaître quoi que ce soit de lui ou d'elle. Peu importe finalement l'histoire de ces personnages ou ce qui les a conduits à ces actes, peu importe également leurs noms : ce qu'ils ou elles ont à dire d'important est là sous nos yeux. Et nous nous sentons proches de ces personnages non pas parce que nous connaissons tous les détails de leur psychologie ou de leurs antécédents mais parce qu'ils sont là, et que leur action suffit à nous impliquer. Comme dirait Charlotte Delbo, les personnages de théâtre nous « laissent le soin de découvrir leur raison d'agir ». Et c'est la raison aussi pour laquelle elle écrit :

« Le personnage de roman devient universel à force de détails, celui du théâtre est d'emblée universel parce qu'il est abstrait (générique, multiforme). Le personnage de roman est suivi tout au long de son existence, le personnage de théâtre est pris au moment de sa vie où il se déclare. Il est pris à un moment où il faut que son action soit décisive. L'idéal qu'il incarne est en jeu ». (Delbo, 2013)

Le personnage au théâtre a une grande plasticité d'interprétation, et notamment dans le jeu des statues puisque l'on a devant nous des personnages archétypaux. En effet, dans la Vidéo 17 par exemple, ce n'est plus une femme gurung de Sirubari d'environ soixante ans avec ses qualités singulières que je vois, mais un jeune homme pris par l'alcoolisme, ou un père, ou bien encore une femme d'une autre caste. Le pouvoir du jeu de scène c'est de faire oublier l'actrice ou l'acteur pour voir en elle ou en lui un personnage type qui fait écho à nos vies et aux situations qui nous concernent. Le théâtre ne cherche pas à expliquer un personnage, il le donne seulement à agir. Ainsi, ce n'est pas le corps propre et situé de l'actrice qui fournit le sens, mais la manière dont elle se place et se déplace pour faire apparaître au travers d'elle une situation dont le sens est ouvert. Sans chercher à opposer le roman et le théâtre, la comparaison me semble utile pour signifier que dans le roman c'est la psychologie et l'identité du personnage qui fait l'histoire, tandis qu'au théâtre c'est son action et sa situation à un instant T, ce qui amène à conclure que le théâtre est un art du contextualisme radical qui communique par signes et par symboles. Que ce soit au travers d'une rature, de poings levés, d'imitation, de poèmes, de répertoires de gestes agrandis, d'interprétation et de débat, le travail de mise en scène théâtral engage une transformation de soi parce qu'il utilise une sémiotique spécifique. Inspirée par ces expériences de terrain qui fabriquent des matériaux et les transforment au travers d'expressions verbales et corporelles inédites, je voudrais à présent synthétiser les grands principes de la sémiologie théâtrale qui se sont dégagés de cette recherche.

4. La scène à Sirubari : une sémiologie politique

Toute représentation est un acte sémantique extrêmement dense [...] on peut même dire que le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport à celui de la langue (qui est linéaire). (Barthes, 1964)

La sémiologie désigne l'étude des systèmes de signes et des pratiques signifiantes de langage. Cette approche va au-delà des mots et d'ailleurs les géographes s'intéressent depuis longtemps à une sémiologie graphique, pour comprendre comment le système de signe de la carte est élaboré (Bertin & Barbut, 2013). De la même manière, le jeu de scène au théâtre peut faire l'objet d'une étude des signes. Bien entendu on ne peut pas mettre sur un même plan la sémiologie graphique de la carte qui fonctionne avec une légende, un objet type transportable, des codes visuels définis ; et la sémiologie théâtrale qui est une représentation vivante qui n'a pas d'objet reproductible. Toutefois, il me semble que l'on peut parler en géographe d'une sémiologie théâtrale dans la mesure où l'art de la scène communique par signes, et que l'espace est au centre de ce langage signifiant. Car ce qu'il y a d'intéressant entre autre dans l'analyse du théâtre, c'est le système de correspondance entre un espace réel de référence et un espace fictif, via cet intermédiaire de l'espace scénique.

4.1 Scène et théâtralité : qu'est-ce qu'une représentation de théâtre pour la géographie ?

« La scène n'est pas l'illustration d'une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable. La scène saisit les concepts à l'œuvre, dans leur rapport avec les objets nouveaux qu'ils cherchent à s'approprier, les objets anciens qu'ils tentent de penser à neuf et les schèmes qu'ils construisent ou transforment à cette fin » (Rancière 2011 : 12)

En France pour dire que l'on va au théâtre, il est fréquent d'entendre dire que l'on va *assister à une représentation*. La représentation est un synonyme du spectacle de théâtre et ce terme vient s'ajouter à la longue liste que théâtre et géographie partagent, puisque les géographes organisent l'étude des représentations. Pourtant, le terme est équivoque dans l'une et l'autre des disciplines dans la mesure où la représentation contient à la fois l'idée de présenter une seconde fois ; celle de présenter de nouveau devant témoin ; mais aussi celle de rendre actuel (et pas seulement présent). Selon Ubersfeld, jouer sur scène consisterait plutôt à *présenter* un phénomène en choisissant un angle particulier vis-à-vis de ce qui a été vécu, plutôt que de le représenter sans volonté démonstrative (Ubersfeld, 2015). La même ambiguïté existe avec les termes de *dire et redire*, de *faire et refaire*.

Lorsqu'on s'attache à ces mots, on aperçoit que le mot « refaire » en français engage quantité d'actions : reconstituer ce qui a été défait ; remettre à neuf ; mettre en ordre ; transformer ; prendre une nouvelle orientation (refaire le monde, refaire sa vie) ou encore réapprendre une technique (se refaire la main sur quelque chose). Le jeu de scène qui lui aussi représente va au-delà du dire (*le telling*) parce qu'il engage un redire (*retelling*). Ainsi, tout l'intérêt conceptuel d'une analyse du théâtre vient de ce préfixe « re » qui à lui seul peut indiquer une réaction, un acte de réponse, une cassure, une distance, ou encore une réparation du juste en corrigeant une expérience passée. Dès lors avec l'ensemble de ces sens intriqués on peut légitimement se demander : qu'est-ce qu'il s'y passe quand on représente sur une scène ? Qu'est-ce que cela fait aux actrices et acteurs de vivre un événement pour une seconde fois ? Qu'est-ce que cette opération de cassure, distanciation, démonstration vient faire au monde et à soi-même ? Ce qui doit être considéré dans cette interrogation, c'est bien l'opération qui consiste à présenter de nouveau (donc autrement) en changeant le lieu, l'échelle et le contexte d'un réel de référence. La représentation au théâtre est une dynamique qui transpose une partie du monde sur un espace limité qu'est la scène. Ainsi l'action de mettre en scène, que ce soit pour une scénette ou un spectacle entier, force l'actrice ou l'acteur à délimiter un champ de signification. Pour expliquer ce processus le dramaturge Sánchez a un terme intéressant et parle de la représentation théâtrale comme une opération de « recadrage » (García Sánchez, 2014b). Selon lui, l'investissement de la scène consiste à présenter dans un cadre inhabituel un phénomène, et ce faisant, lui fait perdre son caractère immuable. Le recadrage est une manière de déplacer une problématique sociale dans un espace artificiel, et cette opération de translation permet de porter une vue nouvelle sur le phénomène. C'est par ce recadrage que la scène obtient ses qualités de « machine optique » (Rancière, 2011) et peut offrir une occasion de « bien voir » (Haraway, 2007). Le recadrage pourtant est une opération de déformation, mais une déformation porteuse de sens, qui a un lien avec un dénommé réel. Comme toute machine optique, la représentation via la scène n'a pas pour fonction de reproduire à l'identique le réel ni d'en donner l'illusion, mais elle agit comme une déformation instructive. Je rejoins à ce propos le dramaturge García Sánchez :

« Je ne pense pas un seul moment qu'il faille porter la réalité sur scène. Au contraire, mieux vaut s'éloigner d'elle pour mieux en parler. Pour cela il nous faut aller au-delà de la réalité, la dépasser, la surprendre ; et cette tâche devient impossible sans la connaître, sans la maîtriser et sans arriver à la sentir dans les moindres détails. Le théâtre [...] c'est un micro-monde qui imite le macro-monde » (García Sánchez, *op.cit.* : 67).

Tout comme la carte n'est pas la reproduction exacte du monde mais sa figuration avec un effet d'échelle et d'encodage, le jeu de scène opère des réductions, des agrandissements, des zooms et des langages codés pour donner à lire un monde. Dès lors l'enjeu de ce que l'on nomme la théâtralité c'est de surprendre, de décaler un personnage ou un lieu, de lui prêter d'autres intentions ou de corrompre le cours attendu des choses. C'est dans cette marge qui déjoue l'expectative que le recadrage opératoire du théâtre fait sens. On peut donc développer la métaphore d'une « machine optique » à la manière de Rancière en considérant que le théâtre agit comme une lentille visuelle avec des effets grossissants et déformants. D'ailleurs, dans les exercices que j'ai décrits, l'apprentissage de la théâtralité tient effectivement à une exagération des gestes. Un geste coutumier devient signifiant sur scène à partir du moment où on agrandit ce geste, où l'on ajoute des effets de répétition ou de ralentissement pour le sortir de sa quotidienneté, ou bien encore lorsque l'acteur ou l'actrice déplace cette action dans un lieu ou un temps dans laquelle elle

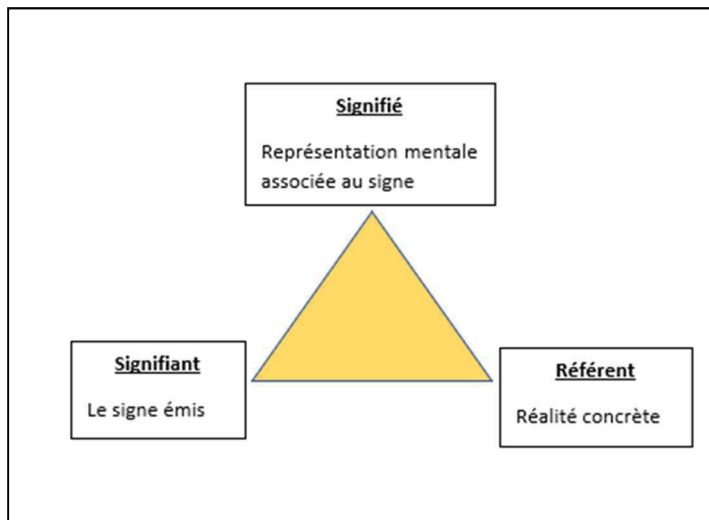
n'est pas attendu. Par exemple ce n'est pas le fait de se coiffer sur scène de manière identique au quotidien qui renseigne l'action, mais l'effet de décalage qu'on y apporte par le jeu ou le contexte : se coiffer debout au milieu d'un champ de guerre dit autre chose que l'action quotidienne du coiffage. La mise en scène d'une expérience n'est donc pas l'expression directe d'un vécu ou d'une perception mais la reconstruction d'une expérience. C'est la raison pour laquelle elle n'est pas simple traduction vidée d'intention mais un dispositif pour amplifier la réalité. Jouer sur un plateau consiste à rendre visible un phénomène au travers d'un processus de mise en lumière qui non seulement rend présent l'action mais dialogue et négocie avec un réel de référence. Par conséquent, si la représentation est toujours une réduction du monde, elle n'est pas une diminution de celui-ci mais sa complexification. Car le sens que l'on donne à la restitution scénique est de l'ordre d'une réinterprétation donc d'une transformation.

Bernard Debarbieux qui a proposé une typologie des représentations en géographie distingue les représentations mentales (idéelles et imaginaires) ; matérielles (comme la carte) ; politiques (la représentation au nom d'un groupe) et les représentations-action (Debarbieux, 1998). Il ajoute que les représentations-action comme le théâtre sont des représentations « réformatrices » (*ibid.*). C'est-à-dire qu'elles ne cherchent pas à se conformer au plus proche du réel (comme les représentations mentales ou matérielles), ni même à développer des schémas de compréhension du réel à la manière des représentations scientifiques, mais à éclairer une facette des événements vécus et perçus par un individu ou un collectif. La représentation théâtrale est une interprétation du monde, elle induit donc sa transformation. Le théâtre déclencheur s'efforce même de répéter plusieurs fois une même scène en modifiant quelques éléments de celle-ci afin de chercher quels critères peuvent apparaître comme des leviers de transformation. Cela interroge donc le présupposé selon lequel la géographie n'est pas expérimentale. En effet, dans l'un de ces écrits récents, Pascal Clerc mentionne que la géographie n'est pas une science expérimentale des êtres humains et qu'il est « impensable de les soumettre, comme des rats de laboratoire, à des situations spatiales » (Clerc, 2016). Il ajoute que « la raison en est simple : la géographie, comme science sociale, « travaille » sur des êtres humains, parfois dans leur individualité, le plus souvent rassemblés dans des collectifs, sur leurs comportements dans les espaces et leurs productions spatiales. Il semble difficile de réaliser des expériences spatiales sur des individus réels » (*Ibid.*). On ne peut qu'être d'accord avec cette posture qui statue à la fois des enjeux déontologiques et méthodologiques fondamentaux de la géographie. Toutefois, par le dispositif de représentation qu'il met en place, il est intéressant de postuler que le théâtre offre un certain laboratoire à la géographie, se distinguant de l'image d'un local de manipulation et d'observation. En effet, sur une scène, ce n'est pas seulement le/la chercheur/e qui peut réaliser des expériences spatiales avec des individus réels, mais un collectif tout entier, sujet de sa propre enquête. Dès lors ce laboratoire qu'est la scène ne consiste pas à faire vivre une expérience spatiale à un être humain pour l'observer (lui demander de traverser concrètement une frontière par exemple) mais permet d'organiser un espace d'observation et d'expérimentation partagé dans lequel des vécus spatiaux peuvent être joués, rejoués et transformés à la manière d'une démarche expérimentale (Amilhat Szary, 2016). Pour s'accorder avec l'analyse de Clerc, oui, il est impensable de soumettre des êtres à des situations spatiales, sauf si précisément ces situations spatiales sont représentées sur une scène. Dès lors qu'elles sont représentées, les situations spatiales sur scène ne sont pas comparables à des manipulations de laboratoire sur autrui, mais elles livrent un cadre d'expérience spatiale. Pour reprendre mon exemple, traverser une frontière sur la scène n'équivaut pas à traverser une frontière dans le monde réel, et la représentation théâtrale d'un vécu va au-delà

de l'immédiateté de l'action telle qu'on peut la vivre au quotidien. Ce laboratoire sert à objectiver ce qui influence nos spatialités pour en découvrir plus sur le sens de nos actions que celui que l'on peut avoir dans l'action initiale. La scène ouvre un espace pour matérialiser, représenter et penser nos spatialités quotidiennes (Raynor, 2018). Ainsi, le théâtre est aussi déclencheur d'espaces : il crée un lieu (la scène) depuis lequel représenter et abstraire un vécu.

4.2 La scène, une articulation d'espaces

Dans ses écrits, Ruth Raynor parle de la scène comme un « espace étrange de représentation » (Raynor, 2018). En effet, la représentation au théâtre inclue plusieurs sphères : un espace concret (la scène), un espace fictif (le lieu de l'action) tout en faisant référence à un espace réel (du quotidien). Si bien que lorsqu'une scène est jouée devant un public, elle crée sur un espace concret une histoire imaginaire qui dit quelque chose de l'espace dans lequel nous vivons quotidiennement. La scène est un espace étrange car elle mêle l'ordinaire et l'extraordinaire, elle nous amène dans un au-delà tout en restant dans un petit espace. Ainsi, dire que la représentation théâtrale est une représentation spatiale oblige à clarifier cet enchevêtrement, puisqu'au théâtre les espaces sont multiples et juxtaposés. Or l'une des clarifications possibles consiste à considérer qu'au théâtre l'espace est un langage en soi, donc un signifiant (Saussure, 2005). Pour préciser cette pensée, il faut revenir un instant sur la base de la linguistique établie notamment suite aux travaux de Ferdinand de Saussure où le langage est analysé comme une articulation triangulaire entre un signifiant, un signifié et un référent (Figure 58). Le langage se constitue à partir d'un *signifiant* (un geste, un son ou une image produite).



Le *signifié* renvoie quant à lui à la représentation mentale suscitée par le signe : elle désigne la manière dont un·e réceptrice comprend le signe.

Enfin le *réfèrent* est la chose concrète dans le monde qui est mis en jeu dans la conversation, il indique ce que l'on a souhaité signifier par le langage. Prenons un exemple : une pierre de lauze est un référent concret dans le monde, le dessin de cette pierre est un signifiant, et l'image mentale que s'en fait la réceptrice est un signifié.

Figure 58 : la structure triangulaire du langage d'après les bases de linguistique saussurienne. Source : L. Landrin. Juin 2020.

Le théâtre comme toute communication visuelle produit son sens par ensemble de signes et d'images. Par exemple si l'on reprend la scénette dans laquelle un acteur porte un foulard rose autour de la hanche (Vidéo 12) son action se compose d'un *signifiant* : un garçon porte un foulard comme jupe ; d'un *signifié* : l'image d'une femme séductrice ; et d'un *réfèrent* : la démarche réelle

qu'ont certaines touristes qui portent des habits courts. Or l'intérêt d'évoquer cette structure, c'est de pouvoir imaginer que l'espace au théâtre se décline à la fois en signifiant (a), en signifié (b) et en référent (c) (Figure 59).

- (a) En effet, la scène est un système de représentation qui procède par émissions de signes spatiaux. Le but de l'actrice ou de l'acteur c'est de faire en sorte que son corps et sa disposition dans l'espace soient signifiants. La mise en scène consiste en une sélection d'images, de sons et de gestes qui vont émettre des signes pour représenter une chose ou un phénomène. La scène ou disons le plateau de jeu en tant qu'espace matériel concret devient donc un support de langage et c'est en cherchant à se placer dans cet espace physique que l'actrice ou l'acteur va émettre un signe en direction de son récepteur ou de sa réceptrice. Dans le langage du théâtre, le signifiant c'est le corps, mais le corps dans l'espace. Si bien que le support de la représentation théâtrale prend l'espace comme vecteur de signification. L'un des intérêts du théâtre pour un·e géographe c'est par conséquent d'observer comment un groupe ou un·e comédien·ne rend signifiant un espace qui est absent. La question se pose : comment représenter un espace et faire en sorte qu'il soit reconnu par celui ou celle qui le regarde ? Comment indiquer aux spectatrices du groupe que l'espace en question est une cuisine, un palier de porte ou une chambre ? Dit autrement, le but de l'actrice ou de l'acteur c'est de s'assurer que le signe émis va produire un signifié assez clair pour permettre de s'abstraire de cet espace de concret de la scène afin d'y voir un ailleurs. En effet le théâtre n'est pas un art pictural ni cinématographique, il ne livre pas tout le décor de l'action et même il en livre très peu puisque les lieux sont seulement symbolisés. La mise en scène est donc profondément une mise en espace. Et c'est justement là qu'un travail géographique sur la scène est précieux : il permet de se demander quels sont les éléments nécessaires et assez signifiants pour qu'un espace absent (le lieu de l'action) soit reconnu des autres. Sur la scène à Sirubari il n'y avait qu'un banc ou quelques tapis, la pauvreté du décor et des costumes a donc joué sur la capacité des actrices ou des acteurs à rendre l'espace signifiant à partir d'expressions corporelles. Ainsi, la sémiologie théâtrale est portée par la précision des corps, des postures et des coprésences pour faire apparaître un espace autre, un espace représenté. De ce fait, la théâtralité est un travail pour transformer un espace concret (école, hall, kiosque) en structure de signifiants.
- (b) Mais l'espace n'est pas que le matériau signifiant du théâtre, ce qui motive la représentation c'est l'espace signifié. En effet au-delà du plateau, la scène se compose d'un espace imaginaire, celui dans lequel se passe l'action et cet espace signifié peut être aussi bien le Qatar, qu'une cuisine ou un champ de riz. La scène au théâtre ne se résume donc pas à son espace physique puisque son principal objet c'est l'espace représenté dans lequel un public projette l'histoire. Dans cette méthode du théâtre déclencheur, l'expression des espaces signifiés et des espaces représentés sont toutes deux des données de recherche pour l'analyse de l'habiter géographique. Analyser une scène de théâtre s'apparente au travail que certain·es géographes font à propos de la fiction (qu'il s'agisse de littérature, de peinture, de bande-dessinée, de musique ou de cinéma) : il s'intéresse à la consistance de cet espace représenté et d'interroge la manière dont cet univers est porteur de sens. Où se passe la fiction, que permet-elle d'imaginer, comment informe-t-elle un rapport au réel ou encore comment cet espace imaginaire crée de nouveaux espaces relationnels possibles ? On ne

peut confondre l'espace signifiant avec l'espace signifié, dans la mesure où le premier concerne l'étude d'un espace concret, tandis que le second propose l'étude d'un espace fictif et absent. En étudiant l'espace signifiant de la scène on s'intéresse à la manière dont l'acteur ou l'actrice arrange le plateau de la scène en fonction du signe qu'il ou elle veut émettre ; en étudiant l'espace signifié on s'intéresse aux lieux de l'histoire dans lesquels les spectateurs ou spectatrices se plongent au point de s'abstraire des quatre murs du lieu théâtral concret.

- (c) Enfin, dernier élément spatial en jeu dans cet sémiologie théâtrale, c'est l'espace de référence. Car bien évidemment, si l'espace de la scène est signifiant et qu'il y a un intérêt à analyser les espaces signifiés, l'intérêt d'une lecture géographique de la scène repose également sur la relation de correspondance qui existe entre l'espace représenté et l'espace concret du quotidien. Le théâtre déclencheur comme on l'a vu ne cherche pas à créer des espaces fantastiques ou merveilleux mais à faire advenir sur scène un espace vécu proche et quotidien. Si le théâtre est une méthode d'enquête pour la géographie, c'est donc en vertu de ce qu'il dit des espaces ordinaires. Par conséquent la finalité de ma démarche n'est pas d'analyser un espace fictif mais de voir ce que la machine optique de la scène permet de voir et de commenter sur l'espace vécu. Dans ce cadre il convient d'interroger le système de correspondance qui se crée entre un espace vécu (espace de référence), et un espace imaginaire (l'espace signifié).

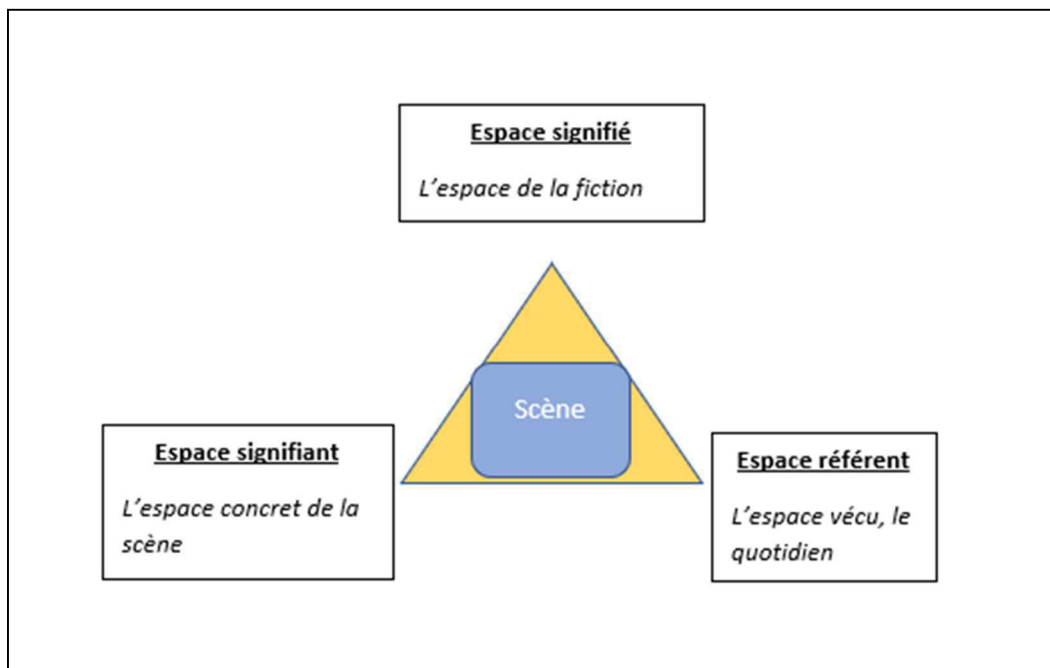


Figure 59 : la structure triangulaire des espaces de la scène. Source : L. Landrin Juin 2020.

J'ai montré précédemment que ce dialogue entre le lieu de l'histoire et l'espace réel s'opérait au prix d'une distorsion et que ce n'était pas la ressemblance au réel mais la distance à lui qui devenait heuristique dans le travail de mise en scène. Toutefois, au-delà de s'intéresser à l'un ou à l'autre des espaces (signifiant, signifié, référent), c'est à cette articulation triangulaire qu'il faut s'intéresser pour étudier la scène en tant que géographe (*Figure 59*).

4.3 L'étude concrète d'une sémiologie de la scène

Pour illustrer ce propos théorique, je voudrais donner deux exemples de ce que l'on peut analyser de cette sémiologie de l'espace à partir des ateliers de Sirubari. Le premier concerne un exercice dans lequel j'ai proposé à un groupe de femmes de mettre en scène un moment agréable dans l'espace public. Au moment où les femmes damaï se consultent pour représenter cette scène, c'est bien l'articulation de ces trois sommets d'espaces qui m'intéresse. Premièrement, c'est l'espace signifiant qui produit des données. Il s'agit d'observer quels sont les registres corporels mobilisés pour faire figurer au milieu de cette classe d'école, un espace public. Dès lors l'étude consiste à observer en spectatrice comment un groupe dispose l'espace de la scène pour le rendre signifiant. Dans le cas présent, le mouvement et la parole ne sont pas en jeu puisque l'exercice consistait à produire une image figée sous la forme d'un tableau. En prenant la forme de statues, les femmes ont choisi de se répartir comme suit : trois actrices accroupies les unes à côté des autres qui se regardent et semblent discuter ; et deux autres actrices debout sur la gauche qui semblent aussi s'entretenir. Au travers de leur disposition de l'espace, les actrices ont choisi d'envoyer des signes qui font que les réceptrices ou récepteurs perçoivent des femmes d'un côté et des hommes de l'autre, les groupes étant en coprésence mais chacun occupé à une activité différente. L'espace signifié dans cette scène a été interprété collectivement comme celui d'un espace de rue dans lequel trois sœurs se sont réunies pour assister à une célébration. Deux hommes sont là à jouer à des jeux d'argent et à faire de la musique. Mais l'intérêt est aussi de consulter l'espace de référence qui est en jeu. Comment ces actrices avec tous leurs savoirs situés, vivent une scène agréable dans l'espace public ? Qu'est-ce qu'elles voient de cet espace, qu'est-ce qu'elles y vivent, quelle place prennent-elles dans cet espace et qu'est-ce qui est, à leur goût, agréable ? À partir de cette représentation on peut débattre de la fréquence de cet événement dans la vie réelle, de son caractère partagé ou non, pour estimer quelle est la part subjective de ce vécu de l'espace de référence.

Prenez un autre exemple : avec le groupe d'adolescent·es, nous avons décidé de créer une scène dans laquelle un oncle arrive dans la maison des protagonistes principaux. À partir d'une photographie faite par E. Berthe dans la séance de répétition, on peut analyser ce triangle d'espaces qui est en jeu (Figure 60).



Figure 60 : Arranger l'espace scénique pour le rendre signifiant, l'exemple de l'hôte surélevé. Source : E. Berthe. Novembre 2017.

Lors de cette séance le 3 novembre 2017 la scène consistait à jouer l'arrivée de l'oncle dans une maison, et de commencer à le faire dialoguer avec le personnage du père. Sans aucune consigne ni didascalie, les adolescents ont exprimé à Pariksha le besoin d'avoir une chaise pour installer l'oncle. Sur cette photographie prise durant la répétition, on voit au premier plan la figure de l'oncle assis sur sa chaise, le pied sur un genou, ce qui signifie que l'invité se met à l'aise. À côté de lui figure le père de la famille, accroupi. Lors de cette mise en scène nous disposons de très peu de matériel et si le père est accroupi plutôt que sur une chaise c'est notamment parce que nous n'avions pas d'autres chaises à disposition. Toutefois, on aurait pu imaginer que le père reste debout ou qu'il trouve quel qu'autre support pour lui procurer une assise or l'acteur qui joue le père a spontanément pris cette posture. Tacitement, les deux acteurs (tous deux de basses castes dans la vie) ont trouvé que cette disposition de l'espace scénique était signifiante, dans la mesure où l'hôte dans l'espace domestique est traité comme un invité d'honneur et qu'il fallait émettre les signes de cette relation d'hospitalité. La relation entre les deux hommes s'évalue donc par cette disposition spécifique du plateau de jeu qui place l'invité confortablement assis *au-dessus* de l'hôte. Cette organisation signifiante de l'espace scénique concret était intéressante à analyser parce que le lendemain (le jour J de la performance devant un public) c'est une actrice qui a joué le rôle de l'oncle, puisque l'acteur a eu un empêchement de dernière minute. Nous avons donc dû choisir sur le vif une

personne pour le remplacer et c'est l'une des filles du groupe s'est proposée. Or bien que cette actrice n'ait jamais joué le rôle de l'oncle auparavant, elle a enregistré toutes les propositions signifiantes du personnage en question et a reproduit l'émission de signes de manière très similaire à ce que jouait le précédent acteur (Figure 61). Notamment, dans cette photographie on voit que l'actrice lors de la répétition générale a adopté la même posture vis-à-vis du père (surélevée et un pied sur le genou), ce qui est un geste au demeurant impossible aux femmes habituellement puisque leur jupe longue ne permet pas de réaliser ce mouvement. Le potentiel signifiant de cette scène tient à mon sens bien plus d'une disposition de l'espace entre les deux personnages qu'à leurs costumes : le fait qu'ils aient des *dhaka topi* sur la tête (chapeau d'homme) ou des verres à la main ne fait qu'ajouter un réalisme à une image qui était déjà signifiante par la posture des corps et à la disposition des corps entre eux. Cet exemple illustre le travail pour rendre signifiant l'espace dans la sémiologie théâtrale.



Figure 61 : Improviser les corps à partir d'une sémiologie théâtrale enregistrée. Source : E. Berthe. Novembre 2017

Ainsi le terme de *scène* recouvre une tripartition de l'espace qui se décompose à la fois en signifiant/signifié/référent. Suite à cette analyse et ces exemples de terrains, je voudrais en venir maintenant à un autre point qui fait de la scène un espace politique. En effet le théâtre engage des représentations réformatrices, et sa sémiologie dès lors est politique.

4.4 Créer un espace d'action politique

“[Theater] is space in which it is possible to experience other worlds with an emotional intensity that can potentially coax audience members from existing identifications so as to open room for new ideas and political alignments” (Pratt & Johnston, 2017).

La question qui sous-tend la méthode du théâtre déclencheur n'est pas tant celle de l'usage que je peux faire, en tant que chercheuse, de la sémiologie de la scène ; mais concerne ce que les actrices et acteurs de Sirubari veulent en faire pour eux ou elles-mêmes. Ce dispositif de recherche interroge plus particulièrement la manière dont une pratique créative peut participer à interroger et réformer les places que l'on tient au sein d'une société. L'investissement de la scène en tant qu'espace relationnel est en effet l'occasion d'énoncer de nouvelles possibilités éthico-politiques au sein d'une société donnée (Raynor, 2018). Il convient donc de se demander comment à partir d'un lieu (qui n'est pas dédié au théâtre habituellement) une médiation artistique invite des personnes à prendre de nouvelles places, à façonner de nouvelles situations et de nouvelles positions sociales, tant au niveau matériel que symbolique. Comment l'action de se placer sur scène, de représenter et de prendre part à une nouvelle présentation de soi invite par extension à porter un autre regard sur sa participation au monde ? Il me semble qu'au sens très concret du terme, l'activité de théâtre entre dans la « lutte des places » (Lussault, 2009). Elle initie une réappropriation d'espaces au travers de la scène, non pas en termes de révolutions, mais en fournissant de nouveaux lieux de participation à l'énonciation du juste. Car le théâtre refuse dans son principe, l'essentialisme des rôles et la fixité des places distribuées par l'arrangement social.

4.4.1 Un espace politique du groupe

Si la scène dessine un espace de politique, c'est d'abord parce qu'elle réunit un groupe. Le simple fait d'être ensemble dans un contrat de réciprocité de la parole crée les conditions d'une participation. Ce qui est politique dès lors c'est la mise en commun des avis, car pour reprendre la suggestion de Rancière, est politique tout ce qui est capable de requestionner le statu quo d'une situation ou d'une norme sociale (Rancière, 2000). Par exemple dans la toute première expérience de terrain à Sirubari en avril 2017, nous avons invité le groupe des *Daughters in law* à créer un groupe de théâtre sans y parvenir. Malgré tout, six femmes de ce groupe sont venues nous rejoindre quotidiennement à l'école le temps d'une heure l'après-midi sur quatre jours consécutifs. Les séances que nous organisons avec Pariksha tournaient essentiellement autour d'une discussion collective, sur les problèmes du village et ce qui empêche de les résoudre. Il ne s'agissait pas de théâtre au sens propre, mais le fait d'être ensemble et de commencer à élaborer une liste des problèmes du village a déjà constitué les prémices d'un espace politique. L'évolution de la posture de ces femmes de basses castes est intéressante à analyser puisqu'elles sont passées d'un constat collectif d'impuissance – en évoquant des soucis irrémédiables dus à la pauvreté, au manque de développement ou encore à la désunion des gens au sein du village – au constat qu'il y avait des zones d'action possibles. Dans ce groupe de parole, une femme a commencé à dire qu'il existait des bourses et des financements au niveau de la région pour aider les plus précaires, mais que

comme les femmes n'étaient pas invitées à s'en mêler, elles ne savaient pas où partait cet argent ni comment y accéder. Une autre femme pour renchérir, a dit que même si elle pouvait savoir à qui demander ces financements, elle était trop timide pour parler en public et s'exprimer sans rire ou avoir honte. Or identifier la nature des obstacles et du statu quo social fait déjà partie d'une fabrique du politique. Sur ces constats Pariksha a pu rebondir aisément en annonçant que les outils du théâtre pouvaient permettre de développer une aisance de communication en public et que le groupe pouvait s'entraîner en ce sens s'il le désirait. Ce que les terrains de Sirubari révèlent, c'est qu'il est complexe de créer un groupe autour d'une activité théâtrale lorsqu'elle ne préexiste pas dans la société, mais que sa formation crée de nouveaux pouvoirs d'agir.



Figure 62 : Du lieu théâtral à l'espace politique. Source : L. Landrin. Mars 2018

4.4.2 Un espace pour identifier la nature des déterminations sociales

Si l'espace théâtral est un espace politique, c'est aussi parce qu'il refuse un déterminisme social. Le théâtre crée un espace politique qui s'appuie sur l'évaluation réflexive de ce qui retient la participation ou de ce qui participe à reproduire une pauvreté systémique. Ainsi ce qui compte avec l'investissement de cet espace ce n'est pas d'acquérir des qualités artistiques mais d'abord de délibérer collectivement sur ce qui nous détermine. La photographie (*Figure 62*) montre un groupe de femmes lors d'une discussion, et on constate que malgré la présence d'enfants (qui jouent ou qui tètent), les femmes sont ensemble et à l'écoute de l'instant. C'est d'ailleurs ce même jour que le groupe a commencé à parler des problèmes liés à l'accouchement, jusqu'à ce qu'une femme établisse que le « problème dans la société, c'est que les hommes ne voient pas l'accouchement des

femmes. À cause de ça ils ignorent nos douleurs et viennent le soir en réclamant du sexe ». D'autres femmes ont partagé leurs expériences de contraception ou les conflits parfois très violents qu'elles ont connu à cet égard au sein de leurs familles. La discussion et la nature des réactions dans le groupe ont révélé que ces femmes ne s'étaient jamais retrouvées pour échanger ces expériences de vie qui pourtant faisaient échos chez chacune d'elle. Cette union de groupe qui permet l'identification des sources d'aliénation, crée aussi fondamentalement ce que les anglophones nommeraient un *political space* (Pratt & Kirby, 2003) ou pour faire référence au corpus féministe, un espace politique de divergence solidaire (Puig de la Bellacasa, 2003). Cet espace est privilégié pour la participation politique et peut contribuer à inverser les tendances sociales. Par exemple, je me souviens de cette séance avec les femmes en avril 2018 à un moment où il pleuvait à bâton rompus dehors. Les jeunes hommes qui jouaient au volleyball sont venus se rapatrier sous la tôle de l'école et se sont faufilés jusqu'à la salle de classe que nous occupions pour le théâtre. Les femmes au début les ont chassés en réclamant leur droit à l'intimité, les hommes sont revenus en énonçant qu'ils n'avaient nulle part où aller du fait de la pluie et les femmes ont accepté leur présence à condition qu'ils restent en silence sur le pas de la porte. Cette situation avait quelque chose de l'ordre d'une inversion des droits à l'espace puisque la veille de cet atelier, les femmes expliquaient qu'elles avaient toutes dû demander la permission à un homme ou une belle-mère pour venir à l'atelier ; tandis que là, c'étaient les jeunes hommes qui demandaient la permission aux femmes pour regarder un morceau de leur l'atelier. In fine au bout de 15 minutes les femmes ont trouvé que la présence des hommes dérangeait et elles leur ont demandé de partir. L'un d'eux qui refusait de s'en aller s'est vu menacer par une des comédiennes qui lui a dit « gare à toi, je cherche une moustache pour mon rôle, je vais aller prendre la tienne si tu ne t'en vas pas maintenant ». Parce qu'il crée un espace de délibération réflexive sur les assignations sociales, le théâtre n'est pas qu'un lieu à soi, mais un lieu d'emblée politique parce que visible et reconnu au sein du village comme un lieu de participation légitime.

4.4.3 Passé nécessaire et futur ouvert

Dans l'une de ses interview filmées, Pariksha est interrogée par Maxime Kgozien sur ses attentes vis-à-vis des ateliers de théâtre à Sirubari (*Vidéo 4*). D'abord un peu gênée par la question, Pariksha répond qu'elle n'a pas d'attente au sens où elle n'attend rien des gens, ou du moins elle n'attend rien d'autre que la possibilité qu'ils et elles nous acceptent parmi elles et eux, à partager des choses simples de la vie. En fouillant encore un peu Maxime lui demande si ce type de projet peut initier une petite révolution. Là encore, Pariksha répond que ce n'est pas le but, qu'on ne peut pas attendre cela des gens et que ce n'est pas souhaitable, mais que tout ce qu'on peut espérer, c'est d'ouvrir des horizons pour sortir du nécessaire. Dans la vidéo, Pariksha dit alternativement « je » puis « nous » puisqu'elle parle en effet au nom de nous deux. Et je la rejoins sur le fait que l'intervention du théâtre déclencheur à Sirubari repose sur la création d'un espace d'arène par lequel des groupes puissent prendre la parole et démystifier le caractère nécessaire et obligatoire de toute action. Tout l'enjeu du théâtre c'est de passer du nécessaire au contingent. Et ces terrains d'étude dans le Népal rural m'ont donné à voir la richesse des idées qui émergent à partir du moment où le groupe accepte de questionner la part non nécessaire d'un système ou d'un rôle social, via les exercices de connexion à soi et des expressions corporelles en public. Ce qui m'a frappé dans ce dispositif et cette étude de terrain, c'est d'abord la rapidité avec laquelle la pertinence d'une injonction pouvait

être contestée. On peut repenser aux lignes de vie que j'ai citées plus haut et qui montrent à la fois quelle est la part nécessaire du rôle attendu et quelle est la part désirable. La consigne de la ligne de vie était volontairement très large pour donner lieu à des productions diverses, et ce qu'il est ressorti instantanément, c'est la présence sur une même feuille d'un ensemble d'incertitudes (sur le mariage, la suite et les aspirations) et de refus de certaines injonctions. Ce résultat de terrain confirme la pertinence de la conceptualisation qu'opère Zask entre un *faire partie* et un *prendre part*. En effet, lorsque les conditions de sociabilités préexistent à un groupe, les individus ne font qu'en grande partie que reproduire les exigences comportementales fixées par cette entité (ils et elles font parties du groupe) ; tandis que lorsqu'un groupe choisit au présent ses modalités de sociabilité et d'expression ils et elles prennent part à un registre d'expression et de présentation de soi qui est tout autre permettant une confrontation des points de vue. Ce constat montre aussi que l'essence du théâtre déclencheur tient avant toute chose à cette agentivité de la rature, c'est-à-dire à la capacité de contester un futur nécessaire. C'est la raison pour laquelle l'action du théâtre à mon avis consiste à opérer une rupture introspective et dialoguée entre un passé nécessaire et un futur ouvert. Pour reprendre les termes du metteur en scène Jacques Vincey, le « théâtre c'est une manière présente de jouer avec son passé pour mieux imaginer le futur » (Vincey, 2016). Toutefois, en disant que le théâtre opère une transformation entre un passé nécessaire et un futur ouvert, il faut prendre garde à ne pas mystifier à son tour l'effet du théâtre qui arriverait comme une occasion salvatrice au sein d'un milieu contraint au risque de reproduire un schéma colonial de la recherche. Je ne pense pas que la mise en place d'une expression par la scène arrive au milieu d'une société aliénée et privée d'espace de réflexion, car même au sein du système de contraintes sociales, chaque individu et chaque groupe a des stratégies de défense, d'esquive et d'adaptation qui façonnent son agentivité (Godrie & Dos Santos, 2017; Medina, 2013). La question n'est donc pas de savoir si le théâtre transforme des individus aliénés par des contextes matériels ou idéologiques en des êtres libres (une formule au demeurant très occidentale) ; mais de voir comment un espace d'arène politique est saisi ou non localement, pour qu'un collectif délibère et prenne part à l'énonciation de ce qu'il estime juste, souhaitable ou désirable au sein d'une fabrique de monde en commun. Quelle allure aura ce futur ouvert ? Cela ne doit pas faire l'objet d'une réponse unique et normative ni d'une projection prophétique sur un futur préférable. Mais l'intérêt du théâtre, c'est de postuler que le futur est ouvert⁷², et qu'à partir de cette ouverture, un ensemble d'autres relations, d'autres rôles et de préférences peuvent être imaginées.

4.4.4 Passer du corps au politique

Par ailleurs, il faut noter que le politique se crée parce que les corps sont médiateurs de savoirs. Le théâtre déclencheur rejoint cette idée selon laquelle « le savoir n'est pas un ensemble de connaissances, il est une position » (Rancière, 2008 :15). Et à cet égard l'exercice du tombé-porté est parlant puisqu'en passant par une solidarité des corps, les femmes ont établi en leurs propres termes que lorsque l'on est unies, tout devient surmontable. L'une d'elle a dit à cette occasion « Au moins j'aurai appris quelque chose ». Mais ces transformations intérieures motivées par le corps

⁷² Pour reprendre les mots de Neil Smith, on pourrait dire que « le futur est radicalement ouvert » que ce soit pour considérer l'individu ou l'évolution du monde à plus petite échelle (Smith, 2015).

ont aussi créé le désir d'agir en dehors du lieu théâtral. En effet l'espace théâtral à Sirubari s'est progressivement construit comme un lieu de recherche collectif et d'expérimentation sociale dont les idées apparues au sein du groupe, peuvent être considérées comme légitimes et bénéfiques au reste de la société. Par exemple, lors d'une séance de théâtre en octobre 2017, l'une des femmes s'est adressé aux comédiennes à propos du souci d'alcoolisme pour leur dire : « il faudrait aussi que cela change pour de vrai, pas que dans la pièce ». Le groupe à cet instant-là critiquait sur scène, cette habitude présente chez certain·es Gurung de payer le salaire des basses castes en alcool plutôt qu'en roupies. La remarque de cette actrice a semblé très juste au reste du groupe : la scène n'est qu'une manière temporaire de représenter un problème de société, d'en identifier les tenants et les aboutissants, mais le reste du travail consiste à transférer les solutions testées sur scène, dans le quotidien. Dans le cas de ce groupe de femmes gurung, le théâtre a créé un levier qui a engendré une transformation dans la manière de prendre part à la transformation sociale. Parties du principe initial qu'elles « n'avaient pas de problèmes », les femmes de ce groupe qui voulaient bien « nous aider dans notre projet de théâtre » se sont appropriées les outils très rapidement en créant via la scène une arène politique ayant trait au « social », ce domaine dont elles sont ordinairement exclues par les hommes. Loin d'être un *lieu à soi* coupé du monde ou l'occasion d'un repli sur soi, la scène mérite d'être considérée comme un espace (c'est-à-dire en relation) puisqu'elle forme une arène politique qui est un laboratoire d'idées et d'actions concrètes, participant à la fabrique du système social. Cette arène a été vécue il me semble comme une occasion privilégiée de prendre part à un monde en commun, soit parce qu'habituellement ce rôle de réflexion et de travail social n'est pas ce qui est attendu des femmes (en témoigne les qualités homme/femmes citées plus haut), soit dans le cas des adolescent·es parce que cette arène s'adresse directement à leurs problématiques d'adultes en devenir. Pour conclure donc, au-delà des thématiques abordées durant ces ateliers ou des lieux représentés dans les scénarios, la scène déploie un espace de création où tout ou presque peut être mis en jeu et débattu. Alors que j'avais proposé dans le chapitre quatre de comprendre le théâtre comme un lieu (un lieu à soi), il est aussi nécessaire de l'envisager comme un espace et plus précisément comme un espace politique d'émergence.

Conclusion

J'ai ouvert ce chapitre en disant que l'entrée sensible et la connexion à soi étaient des conditions de possibilités d'une mise en scène, et j'aimerais conclure en montrant que si la scène est un espace politique, c'est notamment parce qu'elle permet un partage du sensible au sein d'un groupe (Rancière, 2000). Car in fine ce qui m'intéresse dans cette méthode, ce ne sont pas seulement les données thématiques qui permettent de comprendre le vécu des espaces genrés ou les contraintes spatiales liées aux rôles sociaux dans un village du Népal ; mais d'abord les données méthodologiques qui illustrent l'enjeu politique d'une fabrique d'un tel espace de représentation. De l'entrée sensible en passant par la collecte des matériaux et par leur transformation, la scène dans cette méthode n'est pas seulement un lieu ni un ensemble d'espaces, mais un processus de création des savoirs. Lesquels savoirs s'évaluent non pas comme des connaissances mais comme des positions concrètes et des formes de participation élargissant un pouvoir d'agir. Ainsi le travail des corps, de l'écriture poétique, de la rature ou l'invention de nouveaux rôles participent d'une même méthode dont la médiation se trouve être un agencement de l'espace à des fins expérimentales. Si bien que la scène mérite d'être analysée comme un tout qui représente un événement, crée un univers fictif, informe un espace quotidien et permet de tester des nouvelles possibilités d'action dans la perspective d'un futur ouvert. Nonobstant subsiste un dernier enjeu dans cette méthode, celui qui consiste à créer une pièce de théâtre en vue d'une performance finale devant le village. Et c'est à cet autre enjeu de la représentation que se consacre le chapitre 6.

Chapitre 6 - L'espace de la performance

À la différence des ateliers en huis clos, la performance théâtrale met en contact des actrices et acteurs avec un public. L'espace de la performance organise donc une dynamique de réception et de coprésence qui engage des enjeux neufs. Créer une représentation oblige tout d'abord un collectif à écrire une pièce ou une trame narrative en mesurant ce qu'il veut donner à voir publiquement. Par ailleurs, le propre d'une performance consiste à s'exposer à l'appréciation d'un public, à ses jugements, ses rires, ses enthousiasmes. Il faut donc accepter avec elle, une part d'incertitude irréductible due à la réception de l'œuvre. Tant au niveau théâtral (pour l'écriture de plateau) que pour la recherche (afin d'évaluer ce qui peut se dire devant un public), la fabrique d'une pièce repose dès lors sur un espace de monstration qui compose avec le risque, l'inattendu et la réception d'un discours. Ce chapitre illustre les étapes 5 et 6 du protocole présenté au chapitre 3 (*Figure 11*) mis en place à Sirubari à savoir celles qui concernent l'écriture d'une pièce et sa représentation. Il présente la fabrique de chacune des cinq pièces réalisées, pour questionner la nature d'un espace de performance en termes de préparatifs, d'aléa mais aussi de coprésence et de traces.

1. La performance : l'enjeu de donner à voir

La performance au sens artistique (et non sociologique) se définit par au moins 3 éléments : l'unicité (une performance n'est jamais rejouée à l'identique) ; la relation volontaire d'improvisation avec le public et l'*in situ* d'une représentation c'est-à-dire qui se déroule hors des lieux conventionnels de spectacle (De Toro, 2011; Schechner, 1977; Schechner & Pecorari, 2013). L'espace de performance est mû par de nombreux imprévus : quel sera le public présent, le climat, l'horaire, la réaction des autorités ? Comme je l'ai développé au chapitre 2, la notion de performance va à l'encontre de la notion de dramaturgie classique au théâtre : elle ne cherche pas à fixer un texte mais à surprendre et à décaler un regard à partir d'un ensemble de gestes qui viennent perturber la passivité de la spectatrice ou du spectateur. Dans mon cas d'étude, les représentations publiques au sein du village ont créé des espaces de performances car elles n'ont été jouées qu'une fois (l'unicité), parce qu'elles ont composé aléatoirement avec le public et les conditions météorologiques du jour, et parce qu'elles ont pris forme dans des lieux qui ne sont pas déjà des théâtres. Ce qui intéresse mon étude, c'est donc que l'espace de la performance forme un dispositif spatial où les histoires racontées peuvent être distanciées, questionnées, contestées et mises en relief par la coprésence d'un jeu de scène avec des spectateurs et des spectatrices. Car fondamentalement le pouvoir de ces pièces réside dans l'interaction créée avec un public (c'est-à-dire dans sa mise en espace) et non pas en vertu de son contenu d'« œuvre » écrite. Le but de cette démarche avec Pariksha n'était pas de créer un *happening* artistique⁷³ et d'ailleurs à de nombreux égards les représentations ont conservé des

⁷³ Au sens conçu par le militant politique Allan Kaprow en 1957 (Melin & Kaprow, 2017), le *happening* est une représentation dont le caractère imprévu est considéré comme un art. Il renvoie au sens de ce qui arrive « to happen »,

structures de dramaturgie assez classiques ; mais dire que les pièces de théâtre jouées à Sirubari sont tout de même fondamentalement performatives et doivent composer avec l'imprévu d'une représentation. Ces pièces investissent un espace qui n'est pas dédié au spectacle pour interroger un public villageois et le mettre en miroir de lui-même. Pour toutes ces raisons, l'espace de performance se distingue du lieu théâtral que j'ai pu identifier auparavant.

1.1 Construire une pièce : perspective de recherche et processus narratif

Construire une pièce en vue d'une représentation publique consiste à restituer auprès d'une communauté élargie un travail mené en petit groupe. Alors que les étapes précédentes de la méthodologie théâtrale reposaient sur un lieu à soi au sein duquel un collectif se choisit, présenter une pièce produit des résultats autres qui tiennent notamment à un enjeu d'écriture collective. Car contrairement aux exercices de théâtre image ou aux scénettes que nous avons travaillé sur une scène en huis clos, la construction d'une pièce implique une narration complète. En dessinant des personnages mais aussi une situation initiale, un événement déclencheur, un conflit et une résolution, la pièce de théâtre est une fabrique d'histoire dans laquelle des éléments sont liés entre eux par des enchaînements de causalité. Par conséquent entre la scénette et la pièce de théâtre, ce n'est pas seulement le format ou la durée de jeu qui changent, mais la structure du récit. La pièce de théâtre tisse ensemble une complexité de sujets, et au travers d'elle la scène se transforme : elle n'est plus l'espace par lequel explorer ses gestes ou rencontrer des souvenirs, mais un espace de démonstration. Dès lors, si le théâtre déclencheur procède par exercices dispersés pour cultiver différents aspects des corps, des voix ou de l'expression scénique, l'écriture d'une pièce (étape 5) demande de créer un fil directeur d'intrigue. Or écrire une trame narrative en vue d'une représentation publique demande aux comédiens de se placer au service de l'histoire. Pour ainsi dire, l'élaboration d'une pièce force un groupe à sélectionner des thématiques à aborder (parmi celles fouillées dans les ateliers), et se retrouver dans ce récit collectif qui encode différents points de vue. Par ailleurs avec la narration va l'enjeu de rendre visible un récit. En allant jusqu'à performer publiquement une pièce, les groupes de théâtre forment un objet autre que celui qui naît dans le dialogue à huis clos, passant de la participation à la négociation collective sur ce qu'un groupe souhaite dire ensemble. Construire une narration publique rencontre le domaine politique. Créer et représenter une pièce de théâtre dans le cadre de ce terrain est donc un enjeu de taille puisqu'une histoire ne peut pas restituer l'exhaustivité des ateliers de théâtre, mais surtout parce qu'elle provoque et s'ouvre à un débat public. Dès lors dans cette option de performance publique, les actrices ou acteurs vont prendre des rôles, qui bien que fictifs, vont fixer un personnage de manière persistante dans les mémoires. Créer une pièce ce n'est plus seulement exercer une sortie de soi mais c'est faire une entrée dans le politique.

et le caractère spontané de l'intervention vise à bousculer le public afin qu'il sorte de sa passivité pour le forcer à prendre part à l'évènement artistique par réaction à lui.

Il en résulte que l'intérêt d'observer et de contribuer à cette fabrique d'écriture théâtrale en tant que chercheuse consiste à étudier ce qu'un groupe souhaite donner à voir au reste des membres du village : avec quelles volontés de démonstration, quels risques, quelle morale et quels jeux de scène pour dérouler une histoire. D'ailleurs la place de la chercheuse telle que je l'ai élaboré sur les terrains à Sirubari s'est modifiée lors des étapes de création de performance. En effet, alors que ma posture de recherche était du côté de l'anthropologie incarnée et de la participation aux ateliers durant les quatre premières étapes du protocole, elle est davantage passée du côté de l'observation participante lors des étapes 5 et 6 de cette méthode. Sans vouloir cloisonner les manières d'être au terrain et de fabriquer du lien dans sa recherche, il est utile de remarquer qu'intuitivement je me suis retirée des exercices et de la scène dans ces étapes-là. La raison est la suivante : il me paraissait important que les groupes de théâtre de Sirubari soient en possession de leur propre création, indépendamment du cadre de ma recherche. Les pièces de théâtre de Sirubari devaient rester la possession d'un groupe d'habitantes et nos figures d'étrangères à Pariksha et moi ne pouvions venir qu'en soutien à la création, pas au cœur des récits. D'ailleurs Pariksha a elle aussi pris une distance en mettant ses compétences de théâtre au service du groupe pour l'aider à monter cette pièce, mais elle ne s'est pas proposée de jouer dans la pièce. L'option de notre participation sur scène en qualité de comédienne ne s'est finalement jamais posée ; nous l'aurions peut-être discutée si les groupes de théâtre nous en avaient fait la demande, mais une sorte d'évidence collective a institué que Pariksha et moi-même n'étions pas les sujets de la pièce et que notre participation se jouait à un autre niveau : dans l'aide à la mise en scène, la promotion et l'organisation d'une représentation publique. Laisser les femmes et les adolescentes créer leur œuvre était essentiel. Par ailleurs, il est très clair qu'un engagement de ma part en tant qu'actrice aurait nui à la performance, non seulement par mon incapacité à improviser en népalais mais aussi du fait de l'aspect artificiel qu'il y aurait eu à incarner ou à écrire un personnage relatant un vécu du quotidien népalais.

Ainsi j'ai souhaité mettre en place à ce moment-là une méthode d'observation participante qui consistait à être présente aux répétitions et à la performance finale en posture de spectatrice, en laissant Pariksha guider les groupes dans leur création. Dès lors ma participation au groupe se limitait aux échauffements de début de séance et aux encouragements apportés au comédien·nes. Si j'ai adopté l'observation participante pour ces étapes de création des pièces de théâtre c'est donc à la fois pour des raisons éthiques (la souveraineté d'une œuvre) ; pratiques (incompétence et illégitimité de mes savoirs situés sur scène) ; et méthodologiques (désir d'observer une narration sans interférer dans sa construction). J'ai donc renoué avec des méthodes plus classiques de terrain à savoir l'observation, la prise de note et d'image, et des entretiens pour sonder comment les groupes ou les actrices/acteurs en particulier vivaient leur première expérience de création de spectacle. Néanmoins, ce que j'ai observé a été le résultat d'une création communautaire qui a impliqué différentes compétences dans les actions d'écriture, de scénographie, de jeu de scène et de direction artistique (Duggan & Peschel, 2016; Radosavljević, 2013). On peut à ce titre parler d'une communauté d'écriture puisque les créations ont été dialoguées et nourries par le regard expérimenté de Pariksha pour l'organisation d'une dramaturgie. D'ailleurs, la communauté d'écriture de la pièce a débuté par cette question fondamentale : faut-il faire une performance ? Les risques d'une pièce représentée en public ont fait l'objet de débats, et il m'importe d'en résumer les enjeux.

1.2 Faut-il faire une performance ? Risques et opportunités d'une exposition de soi

Carnet de terrain 6 : L'épineuse question de la performance publique

Le 29 mars 2018, on retrouve les femmes à la sortie des champs, elles sont à l'heure et nous allons vers l'école comme convenu. Dans la salle il y a du thé et des biscuits, mais les femmes n'osent pas les manger parce que Pariksha fait un discours et qu'elles l'écoutent attentivement. Il y a un immense respect pour l'instant. La discussion porte sur un point : faut-il représenter en public la pièce que l'on a commencé à élaborer ? L'échange d'avis commence, certaines sont enthousiastes, d'autres disent qu'elles ont trop peur. Pariksha lit le scénario auquel elle a pensé à partir des jeux éprouvés la veille. Une femme dit alors : « l'histoire est si bien, il faut vraiment qu'on la fasse devant tout le monde ». D'autres partagent son avis et rappellent que les Gurung ont fait une performance et qu'elles aussi en sont capables. Mais certaines femmes sont moins partantes, l'une rappelle qu'elles n'ont pas de lieu comme le hall et propose de jouer la pièce avec simplement une capture vidéo. Il y a à peu près une moitié du groupe en faveur d'une performance publique et l'autre contre. Pariksha rassure : on aura le temps de décider plus tard, pour l'instant elle propose de fabriquer la pièce ensemble et de s'entraîner à jouer en invitant les actrices à créer leurs dialogues.

Carnet de terrain 6 : L'épineuse question de la performance publique. L. Landrin. 29 mars 2018.

Ce récit témoigne des appréhensions qu'ont eu les femmes damaï et kami à l'idée de performer une pièce de théâtre devant un public. En effet, la performance théâtrale défie la performance quotidienne. Quel que soit le synopsis, le rôle ou la morale de l'histoire, le principe fondateur d'une pièce dans le théâtre déclencheur, c'est de permuter les rôles pour questionner la pertinence des scènes et de l'ordre quotidien. Par conséquent cette fabrique expose des personnes, leur corps et leur réputation en prenant le risque qu'un rôle théâtral leur colle à la peau⁷⁴. Jouer un personnage n'est pas neutre et il faut s'attendre à ce que des spectateurs ou spectatrices fassent des analogies entre le personnage fictif que l'on emprunte le temps d'une pièce et la personne que l'on est. Par ailleurs, rien n'assure que le public soit un groupe bienveillant : contrairement à la communauté créée dans le lieu théâtral, la performance des actrices ou des acteurs s'expose à des critiques, des remarques, des jugements et engage donc à porter les conséquences du spectacle. Cette responsabilité est d'une toute autre nature que celle engagée dans les scénettes en huis clos et qui sont encouragées par un groupe qui partage les risques de l'expérience. Dans le cas d'une performance il n'y a pas d'horizontalité du risque mais une asymétrie totale entre un·e comédien·ne (regardé·e) et un·e spectatrice (observatrice). En défendant le terme de *performance* pour parler des divers théâtres politiques au Népal, Monica Mottin affirme : « performances do not simply represent, but construct and deconstruct power because of the aesthetic space that is conjured up » (Mottin 2018: 2). L'espace esthétique et fictif créé par la performance est d'emblée une déconstruction sociale : elle donne à voir dans un lieu concret la possibilité d'un monde autre. Dès lors la nature même de la performance défie le statut quo social et le caractère nécessaire des normes

⁷⁴ Cette expression fait l'écho à l'expression qu'utilise Rachid Mendjeli en parlant des « identités qui collent à la peau » (Mendjeli, 2008) puisque que parallèlement aux déterminations sociales et identitaires qui sont marquées dans le corps, un rôle de théâtre et un personnage imaginaire peuvent aussi contribuer à figer, essentialiser ou déterminer un·e habitant·e dans le rôle qu'elle ou il a prit sur scène.

ou des relations de pouvoir. D'ailleurs dans le théâtre de l'opprimé de Boal, ce n'est pas nécessairement le scénario qui est transgressif ni même la nature du jeu des acteurs ou des actrices mais la situation même que dessine un espace de performance. C'est le fait de prendre un rôle dans un nouvel espace qui fabrique l'action politique de la performance. La performance est transformative parce qu'elle crée un espace d'expression dans lequel le jeu d'actrice ou d'acteur n'est pas le simple reflet de la réalité mais une interprétation défiant la pertinence d'un état de fait social. Dans les performances, il s'agit de faire et non pas de feindre (Boal, 2014; Mottin, 2018; Turner, 1982). Et contrairement à des spectacles culturels dont le contenu artistique est attendu et dont la fonction est une reproduction et un maintien de la tradition, l'espace que dessine la performance théâtrale est celui d'une réflexion, d'une conversion et d'une distanciation. Dès lors cette manière de *prendre part* dans les normes sociales est risquée et la question se pose : faut-il faire une performance devant un public ?

Cette interrogation ne cherche pas une réponse normative, je la pose ici telle que nous l'avons formulée avec Pariksha aux groupes de théâtre et elle reste contextuelle : faut-il dans l'état actuel, avec vos envies, vos craintes et la nature du cheminement collectif, envisager une représentation publique ? Il n'est pas question de se prononcer sur l'utilité d'une représentation dans l'absolu ni de fixer un principe au protocole du théâtre déclencheur (qui rendrait la performance obligatoire à l'accomplissement méthodologique), mais de questionner ce que ce choix implique pour celles et ceux qui prennent part concrètement à la démonstration. Après une semaine d'atelier environ, Pariksha prenait un temps dans les groupes pour que nous discutions de l'envie et de la pertinence de créer ou non une performance publique. Trois réponses différentes ont été formulées par les groupes de théâtre, si bien que je peux distinguer une typologie qui conçoit la performance comme : une perspective motrice (a) ; une perspective risquée (b) ; une perspective opportuniste (c).

(a) L'idée de créer une performance a été motrice dans le groupe des femmes Gurung.

Motrice au sens où c'est la perspective d'une représentation publique qui a d'abord motivé le groupe de théâtre à se constituer. Alors que nous n'arrivions pas à créer un groupe de théâtre chez les Gurung, le passage par le comité touristique – et donc par les autorités – a rendu le projet de théâtre valable et enviable. Dans cette décision, ce n'est pas tant la qualité de l'expérience en elle-même ni la valeur intrinsèque de se réunir qui a initié l'accord. C'est au contraire le pouvoir de visibilité que portait en lui le théâtre et la présence annoncée d'une équipe de vidéastes qui a impulsé la constitution d'un groupe. Dans ce cadre-là, la performance finale d'une pièce n'était pas vraiment une option, même si elle a été discutée et renégociée au sein du huis clos théâtral. La représentation finale et publique justifiait nos rencontres quotidiennes. D'ailleurs suite à la rencontre avec les autorités gurung, certaines femmes ont dit « commençons dès ce soir, sinon nous manquerons de temps pour faire une représentation ». D'emblée ce groupe de théâtre s'est constitué dans la perspective motrice et responsabilisante d'une performance publique, et les ateliers étaient alors conçus comme des temps de fabrique pour une œuvre qui visait un caractère public. Bien que les conditions d'une représentation aient été fixées à la dernière minute (lieu, jour, heure et public présent) et bien que le contenu des ateliers ait déclenché des tabous que le groupe n'attendait pas, la représentation a toujours été un horizon dans ce groupe de théâtre d'octobre 2017.

(b) À l'inverse pour le groupe des femmes damaï et kami, l'idée d'une visibilité et d'une exposition aux yeux des autres ont fait de la performance une perspective risquée.

Au départ lors du tout premier terrain à Sirubari en avril 2017, l'offre d'une activité théâtrale ne représentait pas d'intérêt et les femmes de basses castes manquaient de temps, d'envie et d'intérêt pour cette expérience. Dans le petit groupe des *Daughters in law* que nous avons réussi à réunir, l'hypothèse d'une représentation théâtrale n'a même pas été formulée dans la mesure où le groupe parvenait tout juste à trouver un sens et un plaisir à être ensemble et à dialoguer des obstacles de la vie quotidienne. À ce moment-là, la timidité et l'obéissance avaient été identifiées comme des principes normatifs qui guidaient la vie d'une femme et le groupe débutait tout juste dans l'interrogation du caractère juste ou injuste de ces principes. Lorsque nous sommes revenues dans un second terrain en octobre 2017, les femmes de basses castes ont hésité à construire un groupe et devant les divers obstacles (détaillés en chapitre 4) nous nous sommes tournées avec Pariksha vers l'opportunité de constituer un groupe de femmes gurung. Ce n'est qu'au terme d'un troisième terrain en mars 2018, une fois que les femmes de basses castes avaient assisté à la performance des Gurung, qu'un groupe de basse caste est venu nous chercher en nous faisant part de leur envie d'essayer le théâtre. Dans l'historique de constitution de ce groupe il y a donc déjà une appréhension de ce que représente un prendre part à l'activité théâtrale. Pour encourager la participation, Pariksha et moi avons insisté pour que le temps des ateliers soient des « moments à soi », protégés de l'exposition à un grand public. Lorsque nous avons discuté de l'option d'une performance publique au terme d'une semaine de travail, il a été décidé de ne pas se confronter à un public mais de jouer une pièce en intimité, avec une capture vidéo qui pourrait laisser un souvenir au groupe et éventuellement se diffuser par la suite. Identifiée par les femmes damaï et kami comme un danger, l'occupation d'un espace de représentation allait avec la crainte des critiques, des jugements, des réprimandes ou tout simplement d'une forme de honte dans leur travestissement. Ces appréhensions témoignent de l'auto-censure vécue par cette catégorie de la population, et de la réalité des réprimandes vis à vis des initiatives que les femmes prendraient dans l'espace public. Pourtant, le jour de la représentation, chacune des femmes souhaitait que l'on filme la pièce avec leur propre téléphone en même temps qu'avec ma caméra, preuve du désir d'avoir une trace de cette performance.

(c) Enfin, une dernière catégorie de la typologie pourrait qualifier la performance d'occasion d'opportuniste, au sens neutre du terme.

J'entends par là que pour certains groupes, la perspective d'une représentation théâtrale n'était ni au fondement de la création du groupe, ni un objet de crainte. Chez les trois groupes d'adolescent·es qui ont fait du théâtre entre 2017 et 2018, la représentation finale est apparue surtout comme une occasion de raconter une histoire ensemble, mais il m'est apparu que la charge associée à la partie publique de la performance comptait moins que l'envie d'être ensemble autour de l'activité théâtrale et du jeu. Les adolescent·es ont formulé à Pariksha la commande d'une histoire qu'ils et elles pourraient jouer. Lorsqu'il a été question de distribuer les rôles, certain·es étaient pro-actives, d'autres étaient à rassurer mais avaient envie de jouer, d'autres encore ne se sentaient pas à l'aise avec la représentation et ont trouvé place au travers des chants qui encadraient le jeu des actrices et des acteurs sur scène. In fine jusqu'à la dernière minute avant la performance, les rôles et les places de chacun·e au sein de la pièce ont changé : témoignant d'un cheminement individuel à géométrie variable vis-à-vis de la représentation publique. Dès lors, si je qualifie ces

performances publiques de perspective opportuniste, c'est pour dire qu'il n'y avait pas le même enjeu politique chez les adolescent·es d'apparaître sur scène face au regard de l'autre. Opportuniste n'est pas un qualificatif péjoratif, il désigne la capacité d'une personne à agir en fonction du contexte et des circonstances, en se positionnant vis-à-vis d'une occasion qui se présente. Dans les groupes adolescent·es la possibilité concrète d'une représentation est restée suspendue jusqu'au jour J (pour des raisons de disponibilité du groupe, des lieux ou encore de météo), mais ceci n'a pas enlevé l'intérêt pour eux et pour elles de créer une histoire mise en scène. D'ailleurs dans l'une des performances des adolescent·es, il n'y avait que trois personnes dans le public (voir section 4 de ce chapitre pour le détail) mais cela n'a pas altéré la joie ni la fierté collective d'avoir été comédien ou comédienne, preuve que l'accomplissement de cette démarche ne tenait pas d'abord à la dimension visible et publique de leur œuvre.

Au final, les adolescent·es ont représenté par trois fois des pièces devant un public restreint ; la troupe gurung a performé devant un public salle comble, et la troupe damaï/kami a performé sa pièce à l'écart du village sans public mais avec une capture vidéo. L'idée de représenter une pièce a donc été plus ou moins intéressante, enviable ou effrayante selon les groupes. Pour certaines communautés, la performance a fondé le moteur d'un projet et la raison d'être des ateliers ; pour d'autres c'était au contraire un horizon que l'on n'a pu soumettre au débat que très progressivement; pour d'autres enfin la représentation a été une occasion saisie au passage avec des participations plus ou moins engagées dans le jeu, sans radicalement changer le plaisir à l'expérience du théâtre dans son ensemble. Cette typologie est bien sûr réductrice dans la mesure où chacun des groupes et des membres du théâtre ont évolué dans leurs envies ou leurs réticences à jouer devant un public. Pour chacun·e, la perspective d'une performance a été à la fois motrice et paralysante, enviable et risquée, enthousiasmante et abandonnée. Mais ce qui m'importe d'analyser au travers de cette typologie c'est l'inégal risque que les groupes ont pu ressentir vis-à-vis d'une exposition au regard de l'autre. Par conséquent, si la performance publique est parfaitement optionnelle pour mon processus de recherche, elle est néanmoins révélatrice d'une certaine lutte des places, de même qu'elle est parlante sur les occasions différenciées de prendre part au politique au travers d'un espace théâtral. La possibilité de jouer, d'interloquer, de se présenter autrement ou de prendre des initiatives au sein d'un futur ouvert ne résonne pas pareil dans les groupes en fonction de leur âge, de leur caste ou de leur sexe. Faut-il faire une performance ? La réponse se lit en contexte et elle met en lumière les éléments qui sont déterminants sur la prise de risque que constitue cette surexposition de soi. Et c'est sans compter que la décision de faire une performance ou non est indétachable du contenu de la représentation.

1.3 Choisir des thématiques et des rôles à prendre : une délibération autour de la transgression

Si la performance est engageante, c'est parce qu'elle porte avec elle un message. Or, si le théâtre est un outil efficace pour débattre et échanger des points de vue sur des sujets relativement tabous, tous ces sujets ne sont pas bons à aborder dès lors qu'ils sont exposés frontalement à un public qui est explicitement visé par la critique. J'aimerais à ce titre partager l'une des discussions que Pariksha et moi avons eu avec Urmila, l'une des comédiennes gurung, à propos du thème de la performance. Le 1er novembre 2017, après une séance de théâtre avec le groupe de femmes gurung, nous nous sommes attardées à discuter avec Urmila devant chez elle, avant de l'inviter finalement à prendre un thé dans notre chambre voyant que la conversation se prolongeait. Or cette discussion informelle s'est montrée très structurante. Urmila avait besoin de parler plus en détail des problèmes d'alcool ou des formes de domination qui segmentaient le village. Mais alors qu'elle évoquait ces obstacles structurels, elle a ajouté que le thème du rapport de force entre touristes et locaux ne pouvait pas faire l'objet d'une pièce : « c'est intéressant comme ça en jeu mais il ne faudrait pas le montrer aux gens du village ». Urmila nous a expliqué à quel point elle était impressionnée de ce qui se disait dans les ateliers avec les autres femmes, mais que cette approche de dénonciation serait trop frontale et qu'on ne pouvait pas faire un spectacle qui condamne le tourisme et le comité d'accueil. Dans cette discussion, Pariksha a demandé s'il était envisageable que la pièce porte sur les discriminations entre castes. Urmila a convenu que c'était un souci majeur, qu'il fallait inventer des règles de vie pour les résoudre – notamment d'arrêter de payer les salaires en alcool. Selon elle, les basses castes sont indispensables à l'équilibre du village et elles sont même le foyer du système : « sans elles, on ne pourrait même pas faire les programmes culturels touristiques, et pourtant on les discrimine sans arrêt » a-t-elle précisé. Mais elle a ajouté qu'elle était la seule à se battre dans le sens d'une justice entre castes et que le groupe de théâtre gurung s'était arrangé pour exclure les basses castes de cette activité. Là encore, créer une pièce de théâtre sur la discrimination de caste alors même que les comédiennes sont concernées par l'exercice de cette domination lui semblait peu recommandé. Au final, Urmila nous a avoué qu'elle n'avait pas idée du thème approprié pour une performance théâtrale, mais qu'à minima ladite pièce ne pourrait porter ni sur les discriminations de caste ni sur les relations extra-conjugales.

Cette conversation met en lumière deux éléments : elle montre d'une part que certains thèmes de société peuvent être abordés dans l'espace des ateliers mais pas dans le cadre d'une performance publique ; et montre d'autre part que les temps de discussion informelle en dehors des heures d'atelier sont précieux pour nourrir cette méthode de recherche. En effet, que ce soit avec les adolescent·es ou les deux groupes adultes, les espaces entre les ateliers ont beaucoup nourri notre travail collectif, parce qu'il y a eu des personnes qui sont venues réagir à des éléments provoqués par le théâtre, ou parce que nous avons été identifiées (par les adolescentes notamment) comme des figures d'écoute. Ainsi ce type de médiation artistique n'est-il pas uniquement déclencheur au sein d'un lieu théâtral bien défini, mais aussi dans des espaces et des temps *entre* les ateliers. De fait, le 2 novembre au lendemain de cette conversation, lorsque Pariksha a demandé à l'ensemble du groupe de gurung sur quoi elles voulaient que porte la pièce, les femmes ont répondu que les problèmes les plus importants étaient ceux de l'alcoolisme et des violences qui agitent les

communautés de basses castes. La collectivité a décidé qu'elle pouvait faire une pièce autour de ce nœud social parce que la cause était importante. La conversation avec Urmila nous avait préparé à ce que le groupe ne veuille pas reprendre les thèmes qui les concernent très directement (le rapport aux touristes ou les discriminations de castes par exemple) mais qu'elles cherchent un thème de représentation qui soit à la fois pétri d'enjeux sociétaux et socialement « présentable ». Le premier réflexe des femmes gurung a été d'évoquer et de représenter un dysfonctionnement social qui passe pour être le « problème des autres ». Malgré ce détour et cette protection et de mise à distance d'une présentation de soi, il est évident que l'envie de parler de « l'autre côté du village » est une manière détournée de parler de soi. Parler de l'ailleurs et distancier les problèmes de sa communauté, c'est même une technique pour mieux revenir à ce qui nous concerne directement.

**Carnet de terrain 7 : Discussion sur la performance
des femmes de basses castes**

Nous sommes assises en cercle, Pariksha a un stylo en main pour prendre des notes et demande au groupe sur quoi pourrait porter la performance. Une femme répond spontanément : « des douleurs ». Une autre dit « non les problèmes, les douleurs, on en a assez comme ça, allez, parlons de bonheur ». Une autre ajoute que si son mari arrive de mauvaise humeur à la maison, sa technique consiste à tenter de l'apaiser, de lui dire des choses gentilles, de lisser la relation parce qu'elle ne veut pas de conflit. La même comédienne explique qu'il y a de l'amour entre une femme et son mari mais que ce sont les circonstances qui fâchent tout. S'il y a des conflits c'est parce que l'argent manque, que le peu qui est gagné est joué aux jeux et que le travail quotidien est dur. Le cercle de parole continue. Une autre femme raconte qu'elle a été mariée à 14 ans, qu'elle a eu son premier enfant à 15 ans. Elle a accouché à la maison, seule, trop timide pour aller à l'hôpital. Elle raconte que c'est une expérience très douloureuse et parce que la femme est impure, elle doit faire le travail toute seule : laver la pièce dans laquelle elle accouche, ne pas dormir sur un lit mais par terre et cela cause beaucoup d'infections. Elle raconte qu'elle n'a pas voulu faire vivre ça à sa belle-fille, qu'elle l'a autorisé à rester au lit, et qu'elle l'a même aidé au travail [elle mime avec ses gestes l'accouchement. Dans ce cercle de parole il n'y avait aucune consigne de jeu et pourtant tout son récit est théâtralisé]. Une autre femme ajoute qu'auparavant les femmes devaient aller loin de leur maison pour accoucher mais que petit à petit elles ont pu rester chez elles dans un coin auprès du feu avec une natte par terre. Malgré ces changements, les femmes ne peuvent pas utiliser l'eau de la fontaine : « c'est une horrible expérience » raconte une femme qui insiste sur un changement nécessaire pour les générations suivantes.

Carnet de terrain 7 : Discussion sur la performance des femmes de basses castes. Source L. Landrin. Le 28 mars 2017

Dans cette session de théâtre, Pariksha a demandé avec une formule simple sur quoi le groupe avait envie de porter la voix (*Carnet de terrain 7*). In fine la discussion a été l'occasion d'aborder de nouvelles oppressions, en même temps qu'elle a communiqué le désir commun de créer une pièce qui donne de l'espoir. Cet élément m'intéresse dans la mesure où cette volonté de synthèse et ce désir d'agentivité quitte les formes convenues d'identité narrative. Dans ce cercle de parole, le groupe a véritablement cherché à ouvrir de nouveaux récits de soi, à la fois en termes individuel et collectif. Après une petite heure d'échange d'expériences, les femmes ont dit à Pariksha qu'écrire

la dramaturgie d'une pièce qui fasse le tour de ces enjeux était trop compliqué mais que Pariksha avait compris la formule et qu'elle les connaissait assez pour écrire une pièce à partir de cette conversation. C'est ainsi que Pariksha s'est retrouvée avec une commande de synopsis, pour créer le canevas d'une pièce que les comédiennes ajusteraient ensuite (pour le détail du processus d'écriture, voir section 2.1). Si j'insiste sur cette expérience, c'est pour montrer que la fabrique collective d'une dramaturgie n'a pas les mêmes exigences de narration qu'une énonciation faite tour à tour, de récits de vie. Choisir les thématiques d'une pièce de théâtre crée un espace de recherche stimulant. Au cours des délibérations sur l'idée d'une performance, on peut étudier comment se fabrique l'identification des dysfonctionnements sociétaux, de même que ce qu'un groupe souhaite dénoncer ainsi que ce qu'il est diplomatiquement déconseillé d'aborder dans la perspective d'une performance publique.

Cependant, une troisième question surgit dès lors qu'un groupe a décidé de faire une performance et qu'il s'est accordé sur le thème central de la pièce, c'est celle de la répartition des rôles : qui raconte tel ou tel personnage ? À ma grande surprise, alors que les trames de synopsis avaient été fixées à l'unanimité sans grande difficulté, la question des répartitions des rôles d'actrices ou d'acteurs a été source de tension. Chez les adolescent·es par exemple, personne ne voulait jouer le rôle de la belle-mère dont le rôle était d'être conservatrice – avant de se raviser. Chez les Gurung l'une des actrices a accepté volontairement de jouer un homme souï pendant deux répétitions avant de dire qu'elle ne se voyait pas prendre ce rôle lors de la performance publique. Cette actrice s'amusait dans le jeu de scène dans le temps des ateliers et elle avait un véritable talent pour cela, mais elle ne pouvait pas envisager de l'assumer devant un public. D'ailleurs cette comédienne s'est assez subrepticement retirée du groupe de théâtre au prétexte de trop de travail à la maison et n'a finalement pas joué dans la performance finale, sans que nous parvenions à connaître véritablement les motifs de son absence. Jouer le rôle de l'homme a été testé par trois comédiennes différentes, avant que l'une d'elle ne se décide à prendre le personnage. Dans la vidéo tournée et montée par l'ONG *Rock'n wood* (Annexe 5) on voit cette actrice témoigner de son rapport au personnage en spécifiant notamment que c'est la première fois qu'elle met des habits d'homme et que cela risque de « faire rire » dans le sens où ce jeu de rôle relève à son goût d'un travestissement. Dans les deux groupes de comédiennes, qu'elles soient de basses castes ou gurung, prendre le rôle d'un homme – et donc ses habits et sa corporalité – était d'ordre très transgressif. Par exemple il faut mesurer que pour cette comédienne gurung de soixante ans, la veille de la performance était aussi le premier jour de sa vie qu'elle portait un pantalon. Raison pour laquelle l'actrice a passé tout un temps à explorer les possibilités de mouvement avec ce nouveau costume et les statures permises par un habit autre que le *longhi* (longue jupe et droite réservée aux femmes). L'actrice trouvait le pantalon très pratique mais avertissait que ça allait choquer les villageois de la découvrir dans cette tenue. Derrière le caractère éphémère du jeu de rôle dans l'espace de la performance, le costume d'homme permettait aux actrices de découvrir et de prendre possession de leur corps autrement. Cet élément n'est donc pas anecdotique car il ouvre une brèche dans la possibilité qu'ont des femmes à disposer de leurs corps et de leur image. En écho à ce que raconte Boal, j'ai pu observer à Sirubari que ce n'était pas seulement le thème d'une pièce qui constituait son caractère politique mais le fait de *faire*, de *jouer* avec un costume et un corps qui ne sont pas habituellement ceux que nous prête la société. D'ailleurs dans la performance finale des gurung les éclats de rire et la surprise générale avaient pour principale cible cette comédienne faisant la caricature d'un homme, au point d'invisibiliser

partiellement les autres rôles tellement ce travestissement cristallisait l'attention du public. Chez les femmes damaï le constat était le même : les femmes se sont emportées d'enthousiasme lors de la présentation du synopsis de Pariksha, mais quand il a été question de distribuer les rôles, personne n'a voulu faire le rôle de l'homme et le groupe a d'abord désigné la plus jeune des actrices pour endosser cette responsabilité, comme si sa génération et l'absence de son mari (à l'étranger) rendait plus aisée l'affaire. Mais la plus jeune du groupe ne voulait pas elle non plus prendre le rôle de l'homme pour la performance. Alors Pariksha a senti le besoin de partager sa propre expérience de travestissement sur scène. Son récit avait quelque chose de très solennel et d'intime puisque Pariksha a fermé la porte de la salle de classe pour s'assurer que ses propos ne seraient pas entendus par quelqu'un du dehors. Dans son discours Pariksha a fait état de son cheminement sur ce qui l'a motivé à être comédienne, sur ses difficultés à prendre le rôle d'un homme, sur ses entraînements au travestissement et sur ce qui l'avait amené aussi à monter la pièce des *Monologues du vagin* (Enslar, 2015), persuadée de l'utilité de posséder la liberté de son corps. Après son récit, les femmes ont eu l'air de changer d'avis et de soutenir le bien fondé de transgresser les rôles, à tel point qu'elles ont décidé d'ajouter un rôle supplémentaire d'homme à la pièce. Les deux comédiennes à jouer des hommes étaient des quarantaines dont les maris étaient au village (ce qui contraste avec la désignation initiale d'une jeune comédienne dont le mari était loin).

Pour conclure sur ce point introductif des enjeux d'un espace de performance, je souhaitais montrer que dans cette nouvelle étape de recherche, la fabrique d'une représentation publique amenait des discussions, des espaces de réflexion et des débats aux réactions très différentes de ce qui pouvait se jouer en huis clos. Donner à voir une performance crée des rôles qui collent à la peau et demande d'assumer de transgresser un système d'ordre local. Savoir s'il faut créer une performance publique ou non, avec quels thèmes et quels personnages forme un ensemble de responsabilités qui vont bien au-delà d'une restitution de ce qui s'est expérimenté durant les ateliers de théâtre. Pour approfondir les choix d'écriture collective de ces dramaturgies, j'aimerais détailler maintenant le fonctionnement de ces cinq créations de pièces. Car l'écriture des pièces de théâtre à Sirubari n'est pas construite sur une méthode a priori. Elle s'élabore par suite des ateliers, lorsque des thèmes, des poèmes ou des situations ont déclenché la nécessité de dire et d'écrire une autre histoire. Si je souhaite parler d'écriture ce n'est pas en vertu d'un texte écrit (il n'y en a pas) mais parce que la pièce performée est une forme d'écriture par la scène, fabriquant un récit commun. À ce titre, la démarche que nous avons adoptée avec Pariksha sur les terrains d'étude de Sirubari s'apparente à ce que les dramaturges appellent communément une « écriture de plateau ».

2. De l'écriture de plateau à la morale d'une pièce : l'élaboration des œuvres en contexte

Dans le théâtre contemporain, de plus en plus de metteuses en scène, d'auteur·es ou de dramaturges écrivent leurs pièces directement sur le plateau, avec pour matériel de départ une envie, un débat public ou une actualité (Tackels, 2015). Dans ce processus, le texte s'élabore progressivement en s'inspirant de ce que les comédien·nes font sortir d'eux ou d'elles-mêmes en testant des scènes sur le plateau de théâtre. Ce format de création procède d'une co-auctorialité, puisque les comédien·nes ne sont pas là pour donner vie à un texte mais forment le récit à partir de leurs vécus, leurs corps, leurs réactions et leur improvisation. Dans cette configuration, le rôle du ou de la metteuse en scène reste essentiel pour la composition de la pièce et en dernier lieu un texte finit par être fixé. Mais le processus de création vient du plateau et c'est là sa grande différence par rapport à ce que l'on nomme un théâtre d'auteur.

C'est ainsi que procède le théâtre déclencheur de Julie Arménio pour ses performances au sein de Ru'elles, c'est aussi le processus que met à profit Myriam Marzouki⁷⁵ dans ses spectacles en expliquant qu'au départ il n'y a qu'une question vague qui motive son œuvre, avant que n'émerge une équipe de travail faisant advenir la pièce par succession de petites trouvailles collectives. Cependant, l'écriture de plateau est exigeante et le travail d'un·e metteuse en scène consiste précisément à creuser les propositions, à mettre bout à bout des propositions d'acteur et d'actrice pour constituer un ensemble narratif cohérent. Faire en sorte qu'une pièce soit rythmée, qu'elle ait des rebondissements et des enchaînements narratifs efficaces demande une formation théâtrale, chose que n'avaient pas les troupes de théâtre improvisées sur le terrain. C'est donc sur ces compétences que Pariksha – accompagnée successivement de Renu, Subina et Siksha – ont assisté l'écriture de plateau à Sirubari. Ainsi les performances créées entre 2017 et 2018 sont-elles le fruit de l'union entre les expressions du groupe de comédien·nes, et du savoir-faire théâtral de Pariksha. Mais derrière ce principe commun aux cinq pièces, les expériences d'écriture ont dû être adaptées selon les contextes, si bien que là encore trois différentes modalités d'écriture scénique méritent d'être distinguées : le théâtre forum ; une base dramaturgique écrite par Pariksha ; l'adaptation d'une pièce existante.

2.1 L'écriture par le théâtre forum

Le théâtre forum (issu des outils du Théâtre de l'opprimé) est une des modalités de création d'œuvre scénique. Cette technique consiste à choisir une situation conflictuelle, à l'installer sur le plateau pour élaborer sa complexité avant de chercher à la résoudre. Dans la configuration de départ le synopsis est très lacunaire, et un petit groupe de comédien·nes se porte volontaire pour jouer la scène de tension. Lors de l'acmé du conflit, l'ensemble du groupe de spectateurs et de spectatrices doit chercher à énoncer des solutions au conflit en venant les expérimenter sur scène. Avec le groupe de femmes gurung, Pariksha a suggéré cette modalité d'écriture. Elle a proposé que nous

⁷⁵ Entretien de M. Marzouki par Y. Calbérac et L. Landrin. Non publié. Janvier 2019

partions d'un thème que le groupe avait désigné comme majeur : l'alcool et les violences conjugales (voir section 1.3). Le synopsis proposé par les femmes était le suivant :

« un homme rentre de son travail, il est ivre lorsqu'il pousse la porte de chez lui et quand il croise sa femme, il lui demande de l'argent. La femme répond qu'elle a donné tout son argent et que si c'est pour le boire en *rakshi* ce n'est pas la peine. Le mari s'agace, menace sa femme, l'accuse d'avoir caché de l'argent, il en vient aux mains mais la femme ne cède pas ».

Au cœur de la tension, la scène s'arrête et le groupe doit trouver des solutions : que faire ? Comment la femme peut réagir ? Y a-t-il des personnes autour ? Quelles sont les solutions envisageables pour désamorcer ce conflit à l'instant T où il est sous nos yeux ? C'est le jeu sur le plateau qui doit répondre à ces questions. Deux comédiennes se sont désignées pour jouer cette première scène et elles l'ont d'abord répété deux ou trois fois afin de trouver la justesse dans leur personnage et de dépasser la gêne du jeu (*Vidéo 18 ; Vidéo 19*). L'une a joué un mari qui trébuchait et qui tombait au sol. Dès les premières minutes, cette scène observée par toutes les autres comédiennes a donné beaucoup d'inspiration : certaines ont dit qu'il fallait aider le mari et ensuite lui faire la morale pour lui interdire de boire ; d'autres ont proposé que la police pourrait intervenir ; d'autres ont dit que la seule solution c'était l'éducation et qu'un collectif de femmes pourraient venir en soutien de l'épouse et pour faire pression sur l'homme ; d'autres encore ont proposé que les gens du village se fixent la règle de ne pas vendre d'alcool à cet homme de sorte à ce qu'il soit impossible pour lui de s'en procurer. Toutes ces solutions ont été testées sur le plateau de sorte à ce que les comédiennes, chacune dans leur jeu, improvisent des dialogues et trouvent les arguments de leurs personnages. Il apparaît même que la scène et les bords de scène dans cet exercice sont venus agir comme une analogie du quotidien : avec la scène qui représente un dedans (le domestique) et un espace hors scène qui représente le dehors (le voisinage). Dans le théâtre forum les comédiennes pouvaient rester en dehors du conflit (passives à observer la scène comme elles resteraient en dehors des affaires privées d'une voisine) ou intervenir et agir contre une violence comme elles peuvent également le faire au quotidien. Entre chaque jeu scénique expérimenté, un débat collectif a été organisé pour délibérer de la pertinence ou de l'insuffisance des solutions apportées par l'une ou l'autre des comédiennes.

Dans cette forme d'écriture de plateau aucune comédienne n'est associée définitivement à un personnage fixe, et d'ailleurs trois comédiennes différentes ont joué le mari pour tester de nouveaux arguments et de nouvelles réactions en fonction de la personne qui était en face d'elle (*Vidéo 18 et 19*). Durant deux jours d'ateliers de théâtre, les actrices ont éprouvé sur scène des personnages et des solutions vis-à-vis de ce canevas. La pièce de théâtre finale a repris la structure de ce forum en compilant trois des différentes solutions au conflit, de manière à y apporter des réponses immédiates et d'autres plus structurelles (voir l'analyse de la pièce en section 3 de ce chapitre). L'atout de ce type d'écriture collective, c'est l'immense variété des dialogues élaborés : d'une scène à l'autre, d'une comédienne à l'autre de nouveaux arguments apparaissent, affûtant progressivement la tension narrative et faisant apparaître de nouveaux types de résolutions qui ne seraient pas apparues seulement par la force de la théorie. Et l'atout du théâtre forum c'est précisément de pouvoir tester différentes marges de manœuvre dans les violences : celle d'une issue individuelle comme celle d'une issue collective pour faire d'un conflit une question publique. En revanche, la limite de cette méthode d'écriture c'est qu'une fois le synopsis proposé il est compliqué (dans le

temps imparti de ces terrains) de s'en détacher pour créer une toute autre pièce, si bien que l'impulsion du synopsis départ donne à la fois une contrainte créatrice mais possiblement excluante pour qu'interviennent d'autres thématiques au cœur de la performance. Dans ce choix d'écriture, la metteuse en scène n'intervient pas dans les scènes du théâtre forum : elle laisse se développer les débats et les solutions et cherche à les nourrir en interrogeant les spectatrices pour favoriser leur participation. En revanche une fois qu'un fil narratif est créé la metteuse en scène peut interrompre le jeu de scène pour aider les actrices à développer leurs personnages ou à créer un rythme sur l'ensemble de la pièce de sorte à façonner l'architecture de la dramaturgie. C'est avec cette méthode de création qu'est née la pièce qu'ont écrite et performée les femmes gurung en octobre 2017.

Vidéo 18 : Mise en place d'un synopsis de base pour la pièce et les solutions par le jeu de scène. Une comédienne joue le mari alcoolique et une autre joue une marchande dans son échoppe : elle refuse de vendre de l'alcool à l'homme. Toutes deux cherchent des arguments et des styles de jeu pour construire cette scène. Le jour de la performance la première actrice a finalement joué l'épouse de l'alcoolique tandis que la marchande a joué le mari : preuve de la réversibilité des jeux d'actrices dans ce système d'écriture de plateau.

Vidéo 18 : Mise en place d'un synopsis. Source : E. Berthe. Le 2 novembre 2017.

Vidéo 19 : Suite à une première improvisation de dialogue, les comédiennes recommencent cette scène et trouvent de nouvelles choses à dire.

Vidéo 19 : Reprise de l'improvisation. Source : E. Berthe. Le 2 novembre 2017.

2.2 Une dramaturgie écrite par Pariksha Lamichhane

Dans tous les groupes de travail les comédien·nes ont fouillé des matériaux qui ont fourni des architectures et un en-commun aux scripts théâtraux et ce pendant près de dix jours. Toutefois les adolescent·es ainsi que le groupe de femmes de basses castes ont demandé explicitement à Pariksha d'écrire la base d'un scénario. Dans un premier temps j'ai craint que cette commande ne déforme les récits de vie ou les impulsions de thèmes locaux, et qu'elle reproduise un transfert des « non éduqué·es » aux « sachantes » (les comédiennes professionnelles). Pourtant, force est de constater que l'écriture d'une dramaturgie est complexe et qu'elle peut paralyser un groupe en manque d'inspiration. Refuser que Pariksha écrive la trame d'une pièce à partir des matériaux d'architecture que nous avons exploré ensemble au fil des ateliers c'était condamner la réalisation d'une performance. Pariksha et moi-même avons donc discuté du bien-fondé de cette demande et de ses alternatives potentielles, et Pariksha m'a confié que le peu de théâtre forum que nous avons fait avec ces groupes de travail n'avait pas créé beaucoup de réactions et qu'elle se sentait finalement inspirée pour écrire la trame d'une pièce sur la base de ce que les groupes avaient fouillé. À différentes reprises au cours des trois terrains théâtraux à Sirubari nous nous sommes posé cette question, et toujours certains caractères forts sont apparus comme des pistes fondamentales pour fonder un synopsis, à commencer par le poème de Sajina qui formait la pierre angulaire des différents obstacles évoqués par les adolescent·es. De fait, à chaque fois que Pariksha a partagé au groupe la lecture de son synopsis, l'histoire a remporté un franc succès, suscitant par réaction des applaudissements et différentes suggestions additionnelles pour enrichir l'histoire. Ainsi, pour trois

des pièces jouées à Sirubari, Pariksha a écrit un synopsis qui liait entre eux des éléments découverts et discutés pendant les ateliers. Et le processus m'a semblé intéressant dans la mesure où l'histoire proposée par Pariksha avait à la fois le statut d'une fiction qui était proposée au groupe par un regard extérieur et le caractère intime d'une histoire dans laquelle chacun·e reconnaissait très précisément certaines remarques, poèmes ou situations de vie produites dans les ateliers. Cette forme d'écriture qui a voyagé entre les groupes et Pariksha a rendu les groupes à la fois spectateurs d'eux-mêmes et auteurs de la pièce. Et je pense que la distanciation sur le caractère très intime et organique des ateliers était un processus indispensable pour que les groupes travaillent avec une matière qui ne soit pas un modèle d'autobiographie.

Les synopsis de Pariksha étaient constitués de 3 ou 4 actes, et d'une quinzaine de personnages. Volontairement sa structure de pièce incluait un *chorus* qui permettait à la fois d'inclure les personnes qui ne voulaient pas jouer sur scène et permettait aussi d'intégrer à la performance une forme d'art local reprenant les joutes verbales et chantées qui font partie du patrimoine culturel : c'est d'ailleurs les groupes eux-mêmes qui ont proposé des chants populaires ou des chants de leur propre composition. L'avantage de cette écriture en termes de recherche, c'est qu'elle permet d'évaluer la réaction d'un groupe face à une histoire qu'il découvre tout en étant familier d'elle. L'autre atout de ce processus tient au travail *d'interprétation* que fournissent les comédien·nes pour s'approprier des rôles, former des dialogues, affiner la psychologie des personnages et ainsi construire le contenu d'une pièce sur un squelette narratif qui reste à rendre vivant. L'inconvénient en revanche c'est que le récit de ces pièces est tributaire de la médiation de Pariksha. Ce choix d'écriture n'enlève rien à la part dialoguée de l'œuvre mais contrevient au désir absolutiste de la réalisation d'une pièce qui aurait été uniquement créée par des habitant·es de village. In fine, si j'ai d'abord souhaité voir apparaître une création autonome, je pense a posteriori que ce désir absolutiste était un vœux pieu, héritier une fois de plus de l'idée non interventionniste des sciences humaines sur le terrain. Souhaiter travailler une performance théâtrale à partir de récits de vie demande résolument l'accompagnement d'une comédienne ou d'une metteuse en scène professionnelle. Dans ce processus d'écriture, j'estime donc que la donnée pour mon étude vient à la fois : des ateliers ; du synopsis créé par Pariksha ; des réactions du groupe pour sa réécriture ; et de l'interprétation des comédien·nes sur scène lors de leur performance.

2.3 L'adaptation d'une pièce existante

La dernière modalité d'écriture des pièces des performances théâtrales a été l'adaptation d'une œuvre existante. Pourquoi ce choix ? Il s'avère que lors de la troisième expérience de théâtre avec les adolescent·es, le contexte conflictuel et la violence des thèmes traités dans les ateliers étaient trop explosifs pour vouloir les nourrir et les performer dans le temps court qui nous était imparti. Le péril d'un suicide chez les jeunes ou la tendance du groupe à vouloir chercher une guerre des clans entre garçons et filles rendait l'écriture collective d'une pièce très délicate et même dangereuse (voir chapitre 5). Nous craignons la tentation de certaines personnalités du groupe (garçons et filles) de vouloir prendre la scène de théâtre comme un espace d'affrontement où régler ses comptes. Or en même temps qu'il cherche à susciter le débat et qu'il pousse à extérioriser les conflits, le théâtre doit d'abord parvenir à créer une œuvre qui fédère au profit d'une histoire

commune. Dans ce terrain tout particulièrement, nous avons senti que l'espace théâtral devait se porter garant d'une certaine réparation du juste et que la mixité du groupe permettait difficilement de faire une place aux réclamations de chacune et de chacun. Après un jour d'atelier mouvementé, Pariksha m'a suggéré une option avec le groupe d'adolescent·es: travailler sur une comédie d'Anton Tchekhov intitulée *L'œuvre d'art* qu'elle avait elle-même eu l'occasion de jouer un mois auparavant au *Mandala Theatre* de Katmandou (Tchekov, 1992). Sa suggestion reposait sur le postulat suivant : développer une pièce de théâtre venue d'un autre univers permettrait aux adolescent·es de creuser des capacités nouvelles d'acteur ou d'actrice en expérimentant des rôles différents de ceux qu'ils ont dans leur quotidien villageois. J'ai soutenu ce choix de composer à partir d'une farce de Tchekhov, afin que les comédiens et comédiennes expérimentent une création qui les rassemble plutôt qu'elle ne les oppose, et qu'ils et elles puissent s'ouvrir à un autre répertoire de théâtralité. La réécriture de cette farce « à la népalaise » en opérant un transfert historique et géographique de l'œuvre a été une proposition qui a embarqué le groupe et qui a mis à l'écart le nœud névralgique de la construction identitaire et genrée des adolescent·es. Ce dernier type d'écriture fait donc figure d'exception au sein de ce protocole de recherche et on pourrait penser qu'il ne s'agit plus ici de théâtre déclencheur. Pourtant, ce choix de réécriture est constitutif du théâtre déclencheur dans la mesure où le cœur de la démarche consiste à créer du théâtre en contexte, à partir des opportunités, des envies locales mais aussi et surtout dans une évaluation des risques qu'il fait prendre à un groupe en investissant une scène de théâtre. Pour conclure sur les raisons d'être et les limites de cette écriture-là, il me semble que l'adaptation d'une pièce extérieure au travail des ateliers a permis aux adolescent·es d'être gratifié·es par l'apprentissage d'un jeu d'acteur ou d'actrice qui consistait à s'approprier un imaginaire nouveau, tout en créant de nouvelles complicités dans le groupe. En revanche cette production est moins riche en termes d'analyse de récits et de jeux de scène pour une étude géographique. In fine, ces trois modalités d'écriture de pièce théâtrale sur le terrain s'apparentent toutes à des écritures de plateau, c'est-à-dire à la fabrique d'une dramaturgie dont le texte n'est jamais fixé mais qui se compose par une succession d'aller et retour entre les jeux sur scène, son interprétation sur les bords de scène et un travail d'architecture soutenu par une metteuse en scène.

2.4 Futurs ouverts et dessin d'une morale

« Le théâtre contestataire s'appuie sur la réalité, mais au lieu de considérer celle-ci comme allant de soi, comme éternelle et immuable, il entend, par des processus d'historicisation et de mise en perspective, la faire apparaître au spectateur de manière à en bouleverser sa vision » (Arrigoni 2017 :67).

Mathilde Arrigoni voit le théâtre comme un espace d'interrogation de la norme et l'occasion de tester dans les jeux de scène, une morale alternative. Sans que ce soit là le but du théâtre déclencheur, il est indéniable que les histoires qui prennent chair dans les pièces construites à Sirubari s'accompagnent chacune de leur morale. Dans chacune des œuvres performées (exception faite de la farce de Tchekhov) le même schéma s'illustre : une situation initiale qui fait la peinture d'une situation courante dans la vie au village, puis sa mise en tension et enfin sa résolution qui s'accompagne d'une forme de conscientisation par les personnages qui étaient à la source d'une

oppression. Raison pour laquelle l'histoire que raconte une pièce façonne à sa manière, un horizon commun pour la troupe qui la joue et éventuellement pour ceux et celles qui regardent la pièce. En effet, bien que l'interprétation d'une pièce soit toujours libre, la performance des comédien·nes incarne par la scène, une certaine forme de morale alternative qui est suggérée à un groupe élargi. À ce titre, il est intéressant d'analyser deux phénomènes en particulier : la fabrication de *personnages types* qu'ont choisis les comédien·nes, la vision égalitaire que défend Pariksha dans le théâtre.

Premier élément notable dans le message que portent les pièces fabriquées à Sirubari, c'est que les personnages développés par les adolescent·es ou les femmes se sont appuyés sur des figures sociales types. Les personnages des pièces d'ailleurs n'avaient pas de nom ou de prénom : personne n'a souhaité en inventer parce que visiblement ces caractères étaient assez amplement désignés par leurs fonctions ou leur place dans la société. Même si le jeu des actrices ou des acteurs individualisait le personnage, celui-ci restait une figure canonique de la société : il y avait la figure de l'oncle, de la belle-mère, de la fille, de la bande de garçons, du médecin, de la mère etc... Cet aspect du jeu qui m'a d'abord surpris insiste particulièrement sur *la relation* qu'ont les personnages entre eux. Ainsi toute la construction de la dramaturgie reposait sur la place que tiennent habituellement ces personnes types dans la société et surtout sur leur possibilité à être autrement. In fine, j'ai observé des pièces et des jeux d'actrice ou d'acteur qui ont travaillé un équilibre entre la personnification d'un personnage (à partir d'un vécu subjectif) et son abstraction. Et c'est fondamentalement l'atout d'un personnage de théâtre que de pouvoir être à la fois incarné par une personne (donc particulière) mais d'accéder à une portée universelle par la situation qu'il rencontre et ses choix d'action. Paradoxalement, alors que les comédien·nes s'exposaient fortement sur scène devant un public, la construction des personnages les a camouflés, dans le sens où ils et elles n'étaient plus vu pour ce qu'ils ou elles sont habituellement dans la vraie vie en fonction de leur caste, de leur âge ou de leur sexe, mais à travers de l'histoire de ce personnage. Par exemple dans la première pièce performée par les adolescent·es, les trois personnages masculins incarnant des copains de bar étaient de trois castes différentes (basse caste ; *Chhetri* ; *Brahman*). Au travers du jeu de scène, ils pouvaient pratiquer une horizontalité relationnelle parce que leurs personnages tacitement étaient semblables et insistaient sur la camaraderie (*Figure 63*).



Figure 63 : Les possibilités relationnelles du théâtre : un mélange de castes. Source : L. Landrin. Avril 2017

Cela me conduit à insister sur un second élément : la vision égalitariste de Pariksha. En tant que metteuse en scène, Pariksha a veillé à ce que les comédien·nes décentrent leurs expériences de vie et profitent de la scène pour incarner un rôle qui n'est pas le leur habituellement. Ceci afin d'éviter de reproduire des rapports de force déjà existants entre les participant·es. Aussi dans la réécriture de *L'œuvre d'art* de Tchekhov par exemple, Pariksha tenait à ce les adolescent·es testent des personnages qu'ils ou elles ne peuvent pas imaginer être (en témoigne leurs lignes de vie exposées dans les chapitres précédents). Ainsi le juriste chez Tchekhov est *une* juriste à Sirubari, et la célébrité de la pièce est un garçon de basse caste. Jouer un rôle littéralement extraordinaire et en éprouver les possibles est l'une des démarches de ce théâtre déclencheur. Pour l'exposer sans fard, il est évident que les synopsis élaborés par Pariksha sur la base des explorations en commun ont cherché à dessiner une morale égalitaire (entre les sexes et les castes mais aussi entre les urbains et les ruraux). Par exemple, la seconde pièce des adolescent·es qui commençait par un chant populaire racontant la vie forcée d'une jeune fille, finit par un chant collectif co-écrit sur place qui raconte que les filles et les garçons sont égaux et que leur éducation est un joyau commun. Dans cette pièce inspirée par le poème de Sajina le personnage principal est une jeune fille, qui au travers de ses héroïsmes ordinaires finit par obtenir la reconnaissance de sa famille et l'abolition d'un mariage prématuré (voir section 3). Autre exemple, la pièce des femmes de basses castes en avril 2018 commence sur une marche lente au cours de laquelle les actrices tombent successivement au sol sur une bâche sans que personne ne vienne les secourir, esthétisant par là une forme scénique d'abandon. Cette pièce se clôture également par une marche, mais cette fois les actrices organisent un tombé-porté solidaire – identique à celui travaillé en atelier – et finissent la pièce en organisant un grand tableau composé de postures de force. Ainsi la pièce dessine en acte 1 des corps esseulés (lieu de l'oppression) pour finir par créer l'union des corps (symbole d'un renversement de

l'aliénation). Pariksha s'est ici appuyée sur l'un des thèmes forts énoncé dans les ateliers à savoir la reconnaissance d'une désunion entre les femmes et le manque de leader féminin, identifiés par ces femmes comme une source d'oppression. Par conséquent, le militantisme de Pariksha qui a foi dans la nécessité de s'auto-définir de même que son rejet des formes de discriminations sociales envers les femmes a retenti dans les morales des pièces et les interprétations des comédien·nes. Or lorsque les vidéastes de *Rock'n wood* ont interviewé les comédiennes, l'une d'elle s'est exclamée « j'aimerais que cette pièce dure pour toujours » (Annexe 5). Ceci pour dire que dans cette expérience de terrain à Sirubari, on ne peut nier la présence du militantisme égalitariste de Pariksha qui a saisi la perche des récits de vie locaux pour inviter tout un·e chacun·e à explorer d'autres possibles, en souhaitant notamment que les basses castes et les femmes en particulier aient d'autres horizons que ceux qui était fragilement imaginés sur leurs lignes de vie. En ce sens, il me semble nécessaire d'assumer que les pièces de théâtre, tout en partant des matériaux bruts et des dialogues collectifs élaborés sur place, ont participé activement à la création d'un horizon féministe en cherchant à déranger les structures normatives de genre et de castes. Et il me semble tout aussi fondamental d'assumer que mon soutien à son militantisme était entier, bien que je me sois mise en retrait dans cette étape de construction des pièces de théâtre. D'ailleurs pour connecter cette démarche engagée à un élément d'actualité dans la scène théâtrale népalaise, il est intéressant de voir que le théâtre Mandala de Katmandou a lancé en avril 2020 un appel à workshop intitulé: « Gender and diversity sensitive work in Theater » dans le but de « comprendre et de répondre aux enjeux de la discrimination et du harcèlement au travers/dans le théâtre » (Mandala Theater, 2020). Cela permet de recontextualiser l'action théâtrale de Sirubari au sein d'un contexte national politique et artistique qui est en pleine ébullition sur les thématiques de discrimination.

Dans cette partie j'ai abordé l'enjeu d'une construction collective de performance pour détailler son exigence en termes d'écriture théâtrale. Trois procédés différents de création de la dramaturgie ont été testés, et chacun d'eux relève d'une écriture de plateau au sens où toutes les pièces ont émergé des matériaux créés dans les ateliers – exception faite de la farce de Tchekhov qui est une réécriture. Trouver l'axe d'un récit qui synthétise les obstacles de la vie quotidienne et trouver certaines formes de résolution de ces conflits est une opération de dialogue, car la trame narrative d'une performance n'est correcte que si tous les membres d'un groupe se retrouvent dans l'histoire. Alors que les ateliers de théâtre déclencheur favorisaient l'émergence et le croisement de différents points de vue entre les comédien·nes, la démarche de création d'une performance touche quant à elle la fabrique d'une histoire en-commun, ce qui ne va pas sans débattre d'une morale collective et d'un débat sur le juste. Au-delà de la construction d'une trame narrative, c'est donc le travail de répétition, d'incarnation des personnages et de construction des dialogues qui va permettre de créer cette œuvre dans l'équilibre des forces et des points de vue.

3. La répétition: une pratique fertile

« A good place to begin to think about rehearsal is via the word itself. According to the *Oxford English Dictionary*, ‘rehearsal’ comes from the Old French word ‘re-herser’, which is a term used in agriculture. It refers to the practice of preparing the soil, before planting seeds, and the soil [...] Interestingly, in modern French, the word ‘herse’ designates the agricultural implement, the liturgical candelabra and also batten from which stage lights are hung in the theatre » (McAuley 2012 : 1)

3.1 Une étude de la répétition

Là où la langue anglaise a conservé le terme de *rehearsal* pour désigner le processus de travail d’une pièce au théâtre, en français, c’est le mot de « répétition » qui a été adopté et non plus celui de ré-herser. Comme le rappelle McAuley, les différents usages historiques de ces termes sont néanmoins stimulants dans la mesure où l’on découvre dans la racine du vocabulaire un sens commun à l’agriculture (préparer et fertiliser la terre) et au théâtre (la herse est une rangée de lampes invisibles aux spectateurs et suspendue horizontalement au-dessus de la scène). Creuser l’analogie entre un travail de labour et celle d’une mise en lumière invite à considérer la répétition théâtrale comme un processus d’émergence. Et quand bien même les séances de répétition à Sirubari ont été limitées dans le temps par rapport au travail des compagnies professionnelles (trois ou quatre séances à raison de deux heures par jour), l’intensité et le caractère fertile des répétitions me semble utile à analyser. Pourtant dans la plupart des études théâtrales professionnelles comme dans les écrits anthropologiques sur le théâtre, les espaces de répétitions font rarement l’objet d’une étude en soi (McAuley, 2012b; Mottin, 2018). L’espace-temps de la répétition de théâtre semble échapper aux enquêtes de sciences sociales ce qui n’est pas sans rappeler la réticence des chercheur·es à étudier ce qui n’est pas public. De fait, la répétition au sein d’une troupe de théâtre est un espace gardé relativement secret par une communauté d’acteurs et d’actrices qui produisent un ensemble d’essais. Pour que le temps de la répétition d’une pièce soit fructueux, il faut en effet qu’il repose sur une communauté d’émotion et un espace de sécurité (au sens de *safe space*). En conséquence, la présence d’une figure extérieure ou semi-participante comme celle de la chercheuse peut briser l’horizontalité du secret et je pense que c’est l’une des raisons pour lesquelles le dispositif des répétitions au sein des troupes de théâtre n’est pas enclin à s’ouvrir comme espace de recherche. Mais ce n’est pas l’unique raison, car il semble que même au sein des études théâtrales et chez les metteur·es en scène, les études portent plus favorablement sur le texte abouti d’une pièce ou sur sa mise en scène finale, en invisibilisant quelque peu l’intérêt pour cette fabrique dans l’ombre qu’est la répétition (Radosavljević 2013). Pourtant c’est précisément les opérations de sélection, d’essais et d’expérimentation qui intéressent ma recherche. Je rejoins à ce titre l’avis de Le Lay selon qui :

« le chercheur en théâtre qui a la chance d’assister aux répétitions voit se jouer devant ses yeux non seulement le déroulé de la pièce elle-même, de manière plus ou moins linéaire, mais encore l’ensemble des propositions et des interactions correspondantes constituant *in fine* le texte de théâtre, le spectacle tel qu’il sera présenté au public. » (Le Lay, 2019)

La préparation d’une performance, loin d’être sa version moins aboutie, constitue une forge de significations.

3.2 Les objectifs de la répétition

La répétition d'une pièce de théâtre est un espace d'émergence où les corps et les mots se mettent à l'épreuve du communicable. Dans le protocole du théâtre déclencheur ce sont les mouvements apparus dans les répétitions au gré des improvisations qui structurent la pièce finale. Il convient donc de voir en quoi cet espace et cette gestion de la scène constituent un dispositif privilégié pour la recherche. Les objectifs d'une répétition sont nombreux, et lorsqu'il y a peu de temps pour répéter une pièce de théâtre ces enjeux se bousculent. En effet, la répétition sert au moins trois grands principes : (a) permettre aux actrices et aux acteurs de rencontrer leur personnage ; (b) acquérir des techniques de théâtralité ; (c) dompter et gérer l'inconnu de la performance par la formation d'une troupe solidaire dans le jeu.

(a) Premièrement la répétition permet aux actrices et aux acteurs de construire leur personnage.

En tant que comédien·ne, rencontrer un personnage implique de le travailler suffisamment dans sa personnalité, ses gestes, son vocabulaire, son humeur et sa psychologie pour qu'il fasse parti de soi. Ainsi, à partir d'un personnage type du script comme « la belle-mère », « le médecin » ou encore « l'oncle malveillant », les comédien·nes ont tout à construire : les réparties, les répertoires de gestes et l'énergie du jeu. Car même si les improvisations restent possibles le jour de la performance, il faut que les comédien·nes aient assez travaillé leur personnage pour que leurs improvisations soient cohérentes entre elles. Les répétitions sont donc d'abord indispensables pour tester sur le plateau les manières d'être d'un personnage. Pour ce faire, Pariksha a créé différents petits groupes de comédien·nes qui pouvaient chacun·e aller travailler dans le coin d'une pièce avant de revenir jouer sur le plateau leur partition et c'est à ce moment-là notamment que l'aide de Renu, Subina et Sicksha a été précieuse afin d'assister tout le monde (*Vidéo 20*). En effet, à aucun moment les adolescent·es ni les femmes ne sont passées par l'écrit ou l'apprentissage d'un texte, c'est seulement à force de répétitions que les dialogues sont nés.

Vidéo 20 : Subina décortique avec un petit groupe la scène de doivent jouer trois personnages. Pour les aider à cibler l'enjeu de la scène elle relit le script et fait naître des premières interprétations possibles de jeu.

Vidéo 20 : Subina à l'œuvre. Source : M. Kgozien. Octobre 2017

Vidéo 21 : Comédiens et comédiennes cherchent leurs jeux de scène

Vidéo 21 : Comédiens et comédiennes cherchent leurs jeux de scène. Source : M. Kgozien. Octobre 2017

Au départ dans les premières moutures des jeux de personnage, les mots se cherchent, les positions dans l'espace également, les interactions entre acteur/actrices sont relativement brèves et les rires ou les colères des personnages sont encore artificielles (Vidéo 21). Mais à force de répéter la même scène, de nouvelles positions et de nouveaux argumentaires s'installent. Plus des comédien·nes rejouent une scène et plus les propos improvisés dans les dialogues deviennent percutants. À chaque nouvelle couche d'essai de nouveaux arguments s'énoncent, des aisances et des complicités de jeu entre deux personnages se tissent. Et à mesure que chacun·e travaille son rôle de manière singulière, un ensemble scénique émerge. Ainsi, la justesse des réactions, des émotions ressenties et suscitées s'affine par ce procédé de recommencement. Car répéter au théâtre ce n'est jamais refaire à l'identique, c'est créer par sédimentation successive, la personnification d'un jeu. Ce qu'il était intéressant d'observer dans l'étude de terrain à Sirubari c'est la manière dont les répétitions permettent aux comédien·nes de tester toujours de nouvelles répliques et de nouvelles formes de pertinence argumentaire. Dans le groupe des Gurung notamment, les arguments qu'utilisaient les femmes pour interdire au mari de boire étaient évolutifs et à chaque nouvelle tentative de jeu de nouvelles options de résolution du conflit apparaissaient. Ainsi la comédienne qui d'abord disait simplement à l'homme ivre « non je ne te vends pas d'alcool, trace ta route et n'insiste pas » est venue progressivement à dire « non je ne te vends pas d'alcool, je vois chaque jour ta femme qui a des blessures et ta fille qui n'a même pas d'habits neufs pour aller à l'école, où mets-tu cet argent que tu gagnes au champ ? Je vois qu'à cause de ton comportement ta famille a des soucis, ne compte pas sur moi pour te vendre de l'alcool ». La comédienne qui jouait le mari alcoolique a elle aussi cherché des réparties à son personnage et elle a dit lors d'une scène : « donne-moi au moins mon salaire, je vais me débrouiller avec cet argent », ce à quoi la comédienne en face lui a répondu « non, je vais aller donner le salaire à ton épouse directement, je sais qu'elle en fera bon usage, toi tu n'es pas assez responsable ». Aucun de ces dialogues n'était prévu dans le synopsis de la pièce et pour cause celui-ci était volontairement très lacunaire. La seule consigne de jeu qu'avait donné Pariksha pour cette répétition, c'était de faire déambuler un homme au travers du village qui demanderait de l'alcool à tous ceux ou celles qu'il croise. Ainsi les répétitions créent des situations et fabriquent la justesse d'un personnage : c'est là leur premier but dans la démarche du théâtre déclencheur.

(b) Les répétitions servent à acquérir des techniques de théâtralité

La performance repose sur un usage non quotidien du corps, dès lors, il réclame des techniques (Barba & Savarese, 2008). La représentation publique implique de travailler non plus seulement à partir de corps témoins mais de *corps-conducteur* (Pavis, 2002). En effet, il ne s'agit plus ici de passer par la scène de sorte à rendre visible des savoirs enfouis, mais de travailler sur la scène pour développer un type de communication en direction d'un public. Ce que doivent travailler les actrices et les acteurs à ce stade, ce sont des expressions que le public sera à même de comprendre, afin de s'assurer qu'il reconnaisse une scène ou qu'il saisisse sa référence tacite et métaphorique. L'un des objectifs des répétitions était de travailler avec les groupes à ce qu'on appelle, littéralement, un jeu d'acteur ou d'actrice et Pariksha intervenait dans ses compétences de metteuse en scène pour conseiller, reformuler, diriger les équipes de travail. Par ailleurs, l'autre objectif associé à ce travail de théâtralité consistait à construire le filage de la pièce en s'assurant que le roulement entre actrice et acteurs sur leurs différentes scènes s'enchaînait bien. Dans cette expérience de terrain, il était marquant de voir comment en l'espace d'une seule séance les jeux d'acteurs ou d'actrices qui étaient

d'abord frileux, devenaient expressifs. In fine, l'observation d'une évolution comportementale au sein d'un groupe constitue un riche terrain d'étude. Les pleurs ou les joies devenaient moins feints mais allaient chercher de véritables aptitudes à communiquer de manière théâtrale.

(c) Apprivoiser et réduire l'inconnu de la performance

Jouer en public est une opération risquée puisqu'une performance restera dans les mémoires. Entrer sur scène suscite une appréhension spécifique, que l'on soit professionnel·le ou amatrice. Au-delà d'affiner leur jeu de scène, lorsque les comédien·nes répètent, ils et elles participent par là-même à réduire le champ des incertitudes. Chacune des répétitions est l'occasion d'évacuer une part d'aléa inhérente à la performance. Faire une erreur dans l'enchaînement des scènes et s'apercevoir que l'on peut improviser pour récupérer le fil de l'histoire participe à désacraliser l'œuvre. Outre le processus de mémorisation qui s'enclenche, les répétitions permettent de naviguer au sein d'un univers qui est devenu familier et collectif. À titre d'exemple des comédien·nes ont changé de rôle le jour même de la performance pour compenser l'absence d'un·e autre : c'est-à-dire que même en n'ayant jamais répété des rôles, les membres de la troupe avaient assez vu, éprouvé et appris au travers des répétitions qu'ils et elles se sentaient confortables dans l'improvisation d'un nouveau personnage. C'est la raison pour laquelle les répétitions sont cruciales : car elles sont la forge de l'œuvre commune. Alors que l'apprentissage d'un jeu d'actrice ou d'acteur peut paraître relativement individuel, la création d'une pièce est résolument collective. Et si les répétitions de théâtre sont des moments intenses parce qu'il s'y développe un sentiment de solidarité (McAuley, 2012b). Créer une pièce et partager la pression collective d'une représentation publique invite les participant·es d'une aventure théâtrale à s'entraider au profit d'une réalisation commune. Ainsi j'ai pu observer des adolescent·es et des femmes qui s'encourageaient chaleureusement dans leurs rôles comme si leurs destins étaient liés de manière vitale (par des applaudissements, conseils, réconforts physiques). Dès lors, quand arrive le jour dit de la performance, les comédien·nes ont déjà élaboré une œuvre en commun, laquelle est d'ores et déjà burinée par de nombreux essais et soutenue par un collectif à l'écoute.

3.3 Interaction, regard de l'autre et transformation de soi

Les répétitions dans le théâtre déclencheur constituent une occasion pour les comédien·nes de tester l'effet qu'ont leur jeu sur d'autres et d'intégrer la présence d'un public à leur improvisation. Quand bien même le public ne soit constitué que des membres de la troupe de théâtre dans un premier temps, la pièce se construit en fonction des réactions suscitées chez un auditoire.

Vidéo 22 : Intervention du public et de Pariksha au sein d'une scène répétée pour la quatrième fois.

Vidéo 22 : Intervention du public et de Pariksha. Source : M. Kgozien. Octobre 2017

Dans le rush ci-dessus, on peut deviner des commentaires venus de la part du public qui adresse des conseils à la scène. Les acteurs et les actrices sur le plateau tentent donc de composer leur partition en fonction de ces remarques pour les intégrer à leur jeu. On constate également le caractère improvisé des dialogues qui se cherchent, d'où les temps d'hésitation et d'où l'importance de répéter de nombreuses fois avant qu'une scène ne devienne fluide. Enfin cette illustration témoigne des qualités de metteuse en scène de Pariksha et montre un tant soit peu la manière dont elle a guidé les groupes dans un apprentissage du théâtre en vue d'une performance publique.

Vidéo 23 : La réception du public au sein des répétitions

Vidéo 23 : La réception du public au sein des répétitions. Source : E. Berthe, octobre 2017

Ce rush (*Vidéo 23*) m'intéresse parce qu'il est tourné par E. Berthe exactement au même moment que M. Kgozien (*Vidéo 22*) mais en contre champ. Dans cette version simultanée de la scène, on peut consulter la réaction d'un petit groupe qui est assis sur un banc pendant que les autres font leur scène, et juger de leur plaisir à suivre la scène en spectateur de même que de leur envie de participer à celle-ci. Ici on ne peut pas qualifier ce public de « spectateur » au sens de Boal puisque l'on n'attend pas d'eux qu'ils interviennent sur scène ; en revanche on peut parler de spectateurs actifs puisque les rires, les diverses émotions et les commentaires lâchés spontanément hors scène participent à construire le matériau de la scène. Parfois, l'énergie de participation du public au sein des répétitions devenait trop perturbatrice et Pariksha devait canaliser le groupe de théâtre afin que les spectatrices ou spectateurs ne perturbent pas démesurément le jeu de plateau.

Vidéo 24 : Le rappel à l'ordre de Pariksha pour que les comédien·nes s'entraînent à contenir leurs rires le jour de la performance

Vidéo 24 : Le rappel à l'ordre de Pariksha. Source : L. Landrin. Avril 2018

Dans cet extrait (*Vidéo 24*), Pariksha a dû arrêter la scène devant les réactions hilares de l'audience et raconte dans son discours que si nous voulons construire une pièce de théâtre, il faut que le public se fasse plus discret. Pariksha ajoute que le principe du jeu n'est pas comique mais dramatique et que cela demande d'aller chercher en soi une résonance de ce que l'on raconte. Mais cette fois-ci, malgré sa tentative pour récupérer l'énergie du groupe vers plus de sérieux, elle finit elle aussi par se laisser gagner par l'hilarité. Ce type de situation était fréquent – chez tous les groupes confondus – et cela m'invite à conclure que les répétitions de théâtre doivent à la fois faire une place aux interactions hors scène/sur scène ; tout en parvenant à instituer un cloisonnement suffisamment strict entre ces deux sphères pour ne pas quitter son jeu d'acteur ou d'actrice lorsque l'on est sur le plateau. Et c'est essentiellement Pariksha qui faisait l'arbitrage de cet équilibre.

Enfin, une question mérite d'être posée : comment le regard de l'autre au théâtre amène-t-il à modifier un rapport à soi ? Créer son personnage n'est pas sans opérer une transformation de soi. Or il est intéressant de constater que la *répétition* est un principe commun à la formation des identités sociales, au théâtre comme dans la vie quotidienne. En effet, l'exercice de la théâtralité invite à

établir un parallèle entre les répétitions qui ont lieu dans le quotidien et celles qui sont mises en place sur scène pour comparer leur effet performatif. Comme précédemment évoqué, la plupart des actes que nous reproduisons dans la vie courante sont largement inconscients et s'acquièrent par mimétisme et à force de répétition : c'est l'un des mécanismes de la reproduction sociale. Au théâtre, la répétition d'un rôle est au contraire l'occasion de parodier une figure type et de déconstruire les mécanismes de la reproduction sociale. Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, le procédé qui consiste à redire ou à refaire un rôle participe à l'incorporer. C'est à force de s'entraîner à jouer un rôle autre qu'un nouveau pouvoir d'action peut naître en élargissant le prisme d'actions disponibles dans notre registre social. Dès lors, le théâtre déclencheur fait la promotion d'un procédé heuristique de la répétition, utilisant de facto un moteur qu'il conteste par ailleurs : celui de la reproduction. Car la répétition d'une scène ne vise pas l'incorporation inconsciente d'une convention mais participe au contraire à déconstruire cette convention. Ainsi de la même manière que dans nos usages quotidiens, c'est la dynamique performative qui consiste à faire et refaire une action, qui est à l'origine d'une formation de nos places. L'importance d'un jeu de scène ce n'est pas qu'il soit vrai ou faux, conforme ou transgressif, c'est qu'il soit action. Et une répétition peut servir autre chose qu'une reproduction. À cet égard, ce n'est pas seulement la réalisation d'une performance publique qui m'intéresse, mais l'ensemble du processus de préparation et de répétition de cette représentation finale. L'exercice de répétition d'une pièce est fondamental et crée un dispositif permettant la fertilisation d'un sol commun, à l'image de la herse. Ceci étant, s'il m'importe de théoriser les bénéfices du dispositif des répétitions, il faut aussi noter que l'organisation de celles-ci sur le terrain a été constamment incertaine et l'indisponibilité aléatoire des membres du groupe a fait des répétitions des temps de recherche aussi intenses que peu confortables.

3.4 Entre indisponibilité et engagement : l'organisation fragile des répétitions

Carnet de terrain 8 : La punition

Session adolescent·es. À 14 heures il n'y a pas assez de monde pour commencer la répétition, alors nous fixons un nouveau rendez-vous à 16 heures. On commence à répéter avec celles et ceux qui sont là mais on ne peut pratiquer que la scène 1. Pariksha s'assoit à l'ombre de découragement, Maxime joue avec les enfants qui sont là pour passer le temps. Bilan : il manque une actrice qui est partie fêter les 84 ans de sa grand-mère ; deux qui sont absentes car elles ont été « punies » par leurs parents et une qui est partie apporter du thé aux travailleuses agricoles. Pariksha et Subina n'ont plus d'énergie, il y a trop d'imprévus, trop de travail restant à faire pour la représentation supposée être le lendemain. On décide d'aller voir dans la maison de Sajina et de ses sœurs la raison de leur absence. Une fois là-haut on constate que les sœurs sont là et que les parents sont partis. On apprend que les filles n'ont pas le droit de quitter la maison : elles doivent garder leur petit frère et nous racontent qu'elles se sont fait battre parce qu'elles l'avaient laissé sans surveillance la veille. L'une dit à sa sœur « tant pis on a qu'à aller au théâtre c'est pas grand-chose si on se fait battre, on peut supporter », Pariksha et moi interrompons l'idée et attendons que le père rentre pour discuter avec lui. Une autre sœur prend peur et dit « non non faites pas ça, ça va être pire si vous restez, il faut pas lui parler ». On tente de les rassurer mais devant la peur que suscite l'autorité paternelle, on décide de partir rejoindre les autres comédien·nes et de revenir le lendemain matin avec Nabin qui fera le médiateur de la situation. Autour de nous, d'autres enfants rigolent et nous assurent qu'il n'y a pas de quoi s'inquiéter.

Carnet de terrain 8 : La punition. Source L. Landrin. Le 3 novembre 2017

La punition des deux jeunes comédiennes, l'appel aux champs, l'injonction d'une tâche ou l'absence d'un petit groupe pour cause d'une célébration hors du village sont quelques-uns des éléments avec lesquels nous avons dû composer en permanence sur le terrain (Carnet de terrain 8). Et si ces facteurs d'absence existaient dès le début des ateliers, ils sont devenus de véritables obstacles pour les répétitions à partir du moment où les rôles de comédien·nes étaient distribués à des personnes précises (*Vidéo 25*). Durant les jeux de scène et les ateliers de théâtre (phase 3 et 4 du protocole, *Figure 11*) l'absence momentanée d'une personne était gérable. En revanche dans l'effort de construction d'une performance devant le village, la permanence d'une entité fixe de comédiens et de comédiennes devenait nécessaire. Or dans tous les groupes qui se sont constitués à Sirubari, l'organisation des répétitions s'est heurtée à une instabilité de la présence. Tout d'abord, les horaires décidés collectivement d'un jour sur l'autre ne pouvaient pas toujours satisfaire l'ensemble du groupe, et même les fois où elle semblait convenir unanimement, la référence à une heure dite n'était pas gage de ponctualité. À Sirubari comme dans la majeure partie des milieux ruraux du Népal, le déroulé d'une journée est traversé de tâches à faire ou de rencontres qui se prolongent ; et l'horaire est davantage un point de repère pour un collectif que synonyme d'un rendez-vous. Nous arrivions globalement à réunir les groupes à l'heure convenue, mais avec une approximation de plus ou moins 45 minutes et souvent nous devions aller de maison en maison pour aller chercher

les comédien·nes concerné·es. Cette attente nous a poussé à questionner la motivation des groupes et nous n'avons cessé d'interroger ce contraste entre l'engagement fort des présences dans le jeu durant les ateliers et le retard permanent des membres du théâtre. En effet, dans la foulée des séances de théâtre les enthousiasmes étaient souvent à leur comble et certains groupes demandaient à refaire une séance dans la journée même ; pourtant au rendez-vous suivant, personne n'était disponible.

À plusieurs reprises avec Pariksha, nous avons demandé aux quelques femmes ou adolescent·es présent·es et à l'heure, la raison des retards ou des absences répétés de certain·es membres. Une fois, un petit groupe de femmes gurung nous ont dit « nous on est là, peut-être que les autres ont des choses à faire », et une autre a ajouté : « moi je viens parce que j'ai vu que je peux apprendre des choses, si les autres ne viennent pas on ne peut pas décider pour elles ». Après ces dires, chacune est allée de son argument pour condamner l'engagement flottant du groupe autour des horaires. Dans le groupe des femmes damaï et kami, nous avons vu s'instaurer une progressive responsabilité collective dans la gestion des horaires de groupe et nous avons été surprises de constater que le jour convenu de la représentation, une seule personne manquait à l'appel tandis que tout le reste du groupe était là, presque en avance sur l'heure convenue. Chez les adolescent·es la tension portait moins sur les retards que sur les absences mais nous avons dû composer avec ce facteur car nous ne voulions pas aller contre les contraintes posées par la famille. Par conséquent nous avons conclu en sondant les groupes régulièrement, que le défaut n'était pas celui d'une motivation pour jouer mais celui de se rendre disponible à cela. Force était de constater que le théâtre était un loisir qui passait toujours après l'une ou l'autre des tâches du quotidien, et ce faisant, l'animation des répétitions demandait à Pariksha ainsi qu'à moi-même, une grande capacité d'adaptation vis-à-vis des disponibilités d'un groupe.

Vidéo 25 : Interview sur le vif de L. Landrin par E. Berthe: le découragement une veille de performance

Vidéo 25 : Interview spontanée la veille d'une performance. Source : E. Berthe. Le 3 novembre 2017

Il faut également mentionner que parallèlement à la question des disponibilités horaires, l'accessibilité à un lieu de répétition restait entière. Trouver un lieu et un temps qui ne fasse pas concurrence aux horaires d'école, aux créneaux d'accueil des touristes, qui soit en dehors des horaires de nuit et pour lequel nous avons une « autorisation » restait un défi. C'est sans compter que les répétitions demandaient une concentration particulière et que dans ce moment-là plus que dans tous les autres, l'écoute aux fenêtres ou la présence d'enfants en bas âge mettait en péril le travail de la pièce. Avec les groupes d'adolescent·es il a fallu parfois convenir de lieux et d'heures secrètes pour éviter l'amoncellement d'enfants trop jeunes et extérieurs à l'activité. (Vidéo 26). Dans cette vidéo tournée juste à la fin d'une séance de répétition, Pariksha explique sa fatigue mais aussi son enthousiasme pour le talent de jeu des adolescent·es et cet extrait partage un tant soit peu l'intensité de ce dispositif de recherche.

Vidéo 26: Interview sur le vif de P. Lamichhane à la suite d'une répétition. La confiance malgré l'épuisement

Vidéo 26 : Interview spontanée à la suite d'une répétition. Source : M. Kgozien, 1^{er} novembre 2017

Malgré les obstacles logistiques à l'installation des répétitions, il faut noter que l'optique d'une performance devant le village a responsabilisé les actrices et les acteurs qui se sont sentis autrement engagés dans l'activité dès que l'option d'une représentation avait été votée. En effet, dans le groupe des femmes damaï et kami par exemple, l'une des femmes a dit à la fin d'une séance « demain on s'arrange toutes pour venir sans enfants, c'est important de répéter » impulsant ce faisant, une forme d'enjeu pour l'espace de la répétition. Dans le collectif gurung, les comédiennes se sont également organisées pour convenir du nombre nécessaire de répétitions avant la performance finale. Et la plus grande surprise pour Pariksha et moi-même a été de découvrir que quelques femmes avaient trouvé un espace pour répéter chez elles. En effet, un jour nous sommes allées boire le thé chez l'une des actrices principales et son fils nous a montré une vidéo qu'il avait capturé avec son téléphone. L'actrice en question avait demandé à son mari de jouer le rôle d'une épouse pendant qu'elle ferait l'homme ivre. Cette répétition était pour elle une occasion de tester son costume et de se mettre dans son personnage (*Vidéo 27*).

Vidéo 27 : Une répétition dans l'espace domestique, l'exemple d'une transgression

Vidéo 27 : Répétition dans l'espace domestique. Source : R. Gurung, fils de l'actrice M. Gurung, 30 octobre 2017

On voit dans ce tournage que l'actrice organise une entrée de scène et une sortie de scène (au travers d'un rideau), et qu'elle cherche l'improvisation en provoquant son véritable mari. La liberté de jeu ici est stupéfiante et témoigne d'une grande ouverture d'esprit du mari qui accepte de « jouer » une femme qui refuse de donner de l'alcool à son homme. Quand bien même son jeu soit très statique et que son corps garde une posture d'homme, ce mari qui n'a jamais fait de théâtre accepte d'entrer dans l'improvisation en allant jusqu'à accepter les menaces de violence de l'actrice en jeu. Lorsqu'il nous a montré sa vidéo, le fils de la comédienne (d'environ 35 ans) m'a dit « je n'aime pas ma mère comme ça » l'air de désapprouver sa performance, mais sa mère lui a répondu à haute voix « tu n'aimes pas c'est ton souci, mais c'est mon rôle et je dois le répéter ». Nous avons demandé au fils si nous pouvions récupérer sa vidéo car elle produit à mon sens une source de données très spécifique et révélatrice de l'engagement personnel que les actrices ont créé en dehors des espaces du lieu théâtral. Dans mon esprit et au vu de l'indisponibilité récurrente des groupes pour les séances de répétition, il était impensable de conseiller ou d'attendre des actrices qu'elles trouvent des espaces de répétition en dehors des ateliers. Pourtant cette trace chez l'une des comédiennes ainsi que le témoignage d'autres femmes qui nous ont dit avoir testé leurs costumes chez elles, m'a fait constater l'importance que les groupes accordaient aux répétitions des rôles. Ainsi, les incertitudes de présence et les diverses indisponibilités forment l'hypothèse d'un désengagement dans les répétitions, alors même que par ailleurs, les préparatifs de performance se sont invités dans les espaces domestiques et que les groupes s'accordaient en auto-gestion pour

venir sans enfants ou sans petits frères et sœurs aux séances de théâtre, signe que la perspective d'une représentation publique était hautement considérée. Ces différents ajustements pour organiser les répétitions ainsi que les incompréhensions momentanées sur le curseur de l'engagement ont rendu les étapes de répétition et de performance très denses, justifiant au demeurant que l'activité théâtrale ne dure que 10 ou 15 jours, après quoi une phase d'analyse distanciée depuis Pokhara était nécessaire pour Pariksha et moi-même. Comme toute expérience artistique impliquant un collectif, la création d'une communauté s'accompagne d'adrénaline, de tensions, de résolutions, de découragements et de rebondissements qui entrent pleinement dans la fabrique émotionnelle du terrain. Pour toutes ces raisons je soutiens que les répétitions forment à part entière une expérience et que celles-ci doivent s'évaluer indépendamment de la performance finale.

4. Les performances de Sirubari

Comme toutes les performances, les représentations publiques à Sirubari ont été éphémères. Mais parce qu'elles fondent l'un des matériaux de ma recherche, je souhaite ici écrire leur retranscription et faire la traduction de ce qui s'est dit sur scène le jour dit de la représentation. Car au-delà des scripts que j'ai présentés et des répétitions dont j'ai détaillé l'intérêt, les performances constituent en elles-mêmes des résultats de ce protocole. Pour les partager, je propose les deux médias suivants : une transcription manuscrite du discours joué et une vidéo de ces performances. Ces deux produits sont insatisfaisants dans la mesure où la représentation théâtrale est irréductible à un texte ou une image filmée. Elle est insatisfaisante car elle pose un texte écrit qui ne précède pas la performance mais lui succède ; et que les sources filmiques sont de mauvaise qualité (due à différentes difficultés techniques). Toutefois, l'étude présente serait incomplète sans le partage de ces œuvres et du texte prononcé dans les performances de théâtre. Ainsi, j'ai choisi de retranscrire dans l'ordre chronologique des terrains ces pièces de théâtre, en usant de didascalies pour rendre lisible l'intention de jeu des actrices ou des acteurs. Les pièces ne portent pas de titre, de même que les personnages ne portent pas de nom ; et pour restituer les rythmes des pièces tout en restant la plus fidèle possible aux transitions de jeu, j'ai retranscrit la pièce en différents actes. Par ailleurs, je propose d'accompagner ces textes d'une photographie prise avant ou pendant la performance parce que chacune d'elles me semble révélatrice de la représentation (*Figure 64 ; Figure 65 ; Figure 66 ; Figure 67 ; Figure 68*).

4.1 Pièce performée des adolescent·es : 18 avril 2017⁷⁶

Personnages de la pièce

Une famille qui comprend :

Une mère

Une belle-mère

Un père

Deux filles

Deux amis du père

Quatre comédien·nes sont au chœur et interprètent des chants entre les actes.

Prologue :

Le chœur répète un chant par trois fois: Bonjour et bienvenue, merci d'être venu·e au théâtre, merci d'écouter notre pièce, devant vous nous allons tenter de diffuser des bonnes informations ici aujourd'hui.

Acte 1 : Dans un petit bar de village

Trois hommes entrent, ils sont venus se rejoindre pour boire

Le premier homme [*demande à un autre*] : Qu'est-ce que tu bois toi ?

Le deuxième homme : Moi ? Du *rakshi*

Le premier : Et toi ?

Le troisième : Moi non merci, j'ai une douleur à l'estomac, je vais aller à l'hôpital

Le premier : Allez... bois avec nous c'est rien

Le second : Oui tiens bois, ça va te soigner, ça guérit les douleurs

Le troisième homme [*s'en allant du bar*] : Non, non, merci à plus tard.

Les deux autres : ouais c'est ça, alors salut.

[Ils trinquent, boivent et partent en trébuchant]: allons fêter dans le village maintenant.

Le chœur: Boire gâche la vie, boire n'est pas une bonne habitude, pourquoi ne faites-vous pas un travail social pour le bien de tous ?

Acte 2 : Dans la maison de la famille

[La belle-mère entre dans la pièce et fait un puja, elle marmonne ses prières et demande à ce qu'on lui donne un petit fils. Ses deux petites filles reviennent de la forêt d'où elles ont coupé de l'herbe pendant que leur mère balaye. Elles posent leurs paniers et la plus jeune des filles donne de l'eau à sa sœur alors qu'elle a ses règles.]

La belle mère : que fais-tu ? ne lui donne pas de l'eau, tu sais qu'elle a ses règles, elle doit rester dehors et ne toucher aucun objet. Ne la laisse pas rentrer.

[La plus jeune fille se tait]

La plus âgée : ce n'est que de l'eau mama

La belle-mère : vous êtes comme votre mère, une mauvaise femme, vous ne respectez pas la culture. [*Puis, se tournant vers sa belle-fille*] : si tu ne donnes pas un fils ce sera très mauvais pour toi.

[À ces mots elle lève la main sur elle. La bru continue de travailler sans se rebeller, elle semble triste]

⁷⁶ Modalité d'écriture : synopsis proposé par Renu Yogi à partir des matériaux créés par les adolescent·es pendant les ateliers. Texte et chanson originale des adolescent·es.

La belle-fille : allez prendre du repos mes filles, vous rentrez juste de la forêt, allez vous asseoir.

Acte 3 : Dans la maison

[La belle-fille fais le ménage, son mari revient du magasin d'alcool entre chez lui en titubant]

Le mari : que fais-tu femme ?

La femme *[s'approchant de lui]* : Tu as encore bu aujourd'hui ?

Le mari : et quel est ton problème si j'ai bu ? J'aime boire

La femme : tu sais qu'on a besoin d'argent pour les enfants, on ne pourra pas les envoyer à l'école si l'on a pas d'argent

Le mari *[agressif, commence à la battre]* : on a pas besoin de les envoyer à l'école, ça coûte trop cher. Quand tu donneras naissance à un fils seulement on l'enverra à l'école.

La femme : pourquoi tu travailles pas pour ramener de l'argent ?

Le mari : et toi, pourquoi tu travailles pas ? *[Il commence à battre sa femme. Mais un de ses amis entre chez lui à ce moment précis. Le mari change radicalement d'attitude il devient très accueillant]* : ah... viens donc mon ami, prend place. *[Il ordonne à ses filles d'un geste d'amener de l'eau à boire]*.

Le mari : alors, que m'amènes-tu ?

Son ami : voici le prêt que tu m'as demandé, il y a 50.000 NRP comme convenu.

[Il lui donne les sous et le mari le remercie, après avoir embrassé l'argent. L'une des filles arrive avec de l'eau tandis que l'ami tend au mari un contrat attestant du prêt d'argent. Le mari ne sait pas lire, alors il s'apprête à signer avec de l'encre sur ses pouces en guise de signature. Mais soudain l'une de ses filles voyant qu'il s'agit d'une arnaque et que le montant écrit n'est pas le bon, tente d'arrêter son père.]

La fille *[se précipite]* : non ! père ne signe pas, il y a une erreur dans le papier

L'ami du père *[s'agace]* : mais qui sont ces filles-là ?

Le père *[chasse ses filles plus loin]* : quoi ? eh laissez-nous là, ce ne sont pas tes affaires, tu es une grande personne toi ?

L'ami : quelle erreur ? elles racontent n'importe quoi, allez-vous-en. Tiens, signe mon ami.

Le père : oui, voilà

[Le père s'apprête à signer, mais à ce moment-là un autre personnage rentre dans la pièce, c'est le troisième ami du magasin d'alcool, celui qui ne voulait pas boire car il avait une douleur à l'estomac. Soudain, l'homme à l'origine du prêt ramasse son papier et le cache dans son dos.]

Le deuxième ami : salut vous deux. Mais qu'est-ce qui se passe ici ?

Le premier ami : oh rien, tiens tu vas mieux toi ?

[Alors l'une des filles de la maison passe derrière lui, attrape le papier du contrat et le montre à tout le monde.]

Le deuxième ami : qu'est-ce que c'est que ça *[dit-il en lisant le papier]*? Intéressant ! Tiens tu lui empruntes 500.000 NRP ? Mais c'est énorme !

Le père : comment ça 500.000 mais non 50.000 c'est déjà bien assez ! *[Il comprend que la mise en garde de sa fille est vraie et que son ami a tenté de l'arnaquer. Voyant cela l'ami, commence à s'échapper et le père court à sa poursuite]*

Scène de fin : Sur le parvis de la maison

Le père *[prend ses filles dans ses bras, leur touche la tête, les remercie et toute la famille est réunie]* : Ah mes filles, vous aviez raison. Sans vous je serais dans une sale affaire, et vous m'avez sauvé. Désormais je vous écouterai. À partir de ce jour j'arrête de boire et mon argent ira pour votre éducation. Pour fêter ça on va faire un grand dîner *[hourras collectifs]*.

Epilogue du choris: C'est un monde moderne, les filles et les garçons sont égaux. Notre pièce est terminée, merci à vous de l'avoir écoutée.

[Les comédien·nes dansent au chant du choris]



Figure 64 : Scène de fin de la performance, le père invite son ami et sa famille à faire la fête. Source : L. Landrin. Le 18 avril 2017

4.2 Pièce performée par les femmes gurung : 4 novembre 2017⁷⁷

Personnages de la pièce :

Une femme

Son mari

Leur fille

Un jeune couple

Un employeur

Une vendeuse dans un magasin

Un groupe de voisines

Acte 1, scène 1 : Dans la cuisine de la maison

La femme [*entre, elle nettoie sa maison et chante*⁷⁸] :

À Lamjung Durlinkot le vent souffle

Et fait danser l'arbre lakori⁷⁹

Dans la source de l'eau

Mon cœur s'élève, volatile comme le coton de l'arbre⁸⁰

À Lamjung Durlinkot le vent souffle

Et fait danser l'arbre lakori

J'aimerais avoir une vie heureuse

Mais je n'ai rien ni personne pour me soutenir⁸¹

Acte 1, scène 2 : Même lieu

[*La femme s'immobilise et songe à son passé. Elle repense aux promesses de son amoureux. Un jeune couple arrive en fond de scène comme une réminiscence de ce passé.*]

Le jeune homme : ma chérie, je te donnerai tout ce que j'ai, rien n'est trop grand pour toi

La jeune femme : moi aussi, notre amour est unique et nous irons loin

[*Le couple s'en va, main dans la main.*]

Acte 1, scène 3 : Même lieu

[*La femme revient à elle et continue son chant en faisant le ménage.*]

La femme [*chantant*] : J'aimerais avoir une vie heureuse.

Mais je n'ai rien ni personne pour me soutenir

Son mari : Pourquoi tu chantes ? Fais-moi un thé [*La femme continue de chanter*] Pourquoi tu m'écoutes pas ? Tu chantes des choses tristes comme ça. Je te répète de me faire un thé.

Leur fille [*entre en fracas*] : Maman Maman ! Je n'ai plus de chemise à ma taille, tu ne payes pas l'école et je me fais humilier. Je ne veux plus y aller. [*Elle éclate en sanglots*].

La mère : Ma chérie, ton père ne m'aide jamais à payer l'école. Ne t'inquiète pas, je vais travailler à une ferme voisine et je vais payer, tu vas continuer l'école. Crois-moi que je travaille dur, tandis que ton père dépense tout l'argent. Mais j'ai déjà reçu le salaire de deux journées, il me reste une semaine à travailler et j'irai payer l'école. Je vais acheter tes vêtements, ne pleure pas. La seule chose

⁷⁷ Modalité d'écriture de plateau sur la base du théâtre forum

⁷⁸ Cette chanson est issue du folklore népalais, le refrain est gardé à l'identique tandis qu'entre les couplets sont improvisés par la comédienne

⁷⁹ Refrain

⁸⁰ Couplet improvisé

⁸¹ Couplet improvisé

dont tu dois te préoccuper ce sont tes études. J'ai un rêve pour ton futur, et je vais t'acheter tes vêtements.

[La fille sèche ses larmes et s'en va.]

La mère *[s'adressant au père]*: Alors ? Tu crois peut-être que c'est l'heure du thé ? Tu viens ici juste pour manger. Tu ne fais rien : tu viens, tu manges. Tu te balades à droite et à gauche, et tu zigzagues. C'est pas l'heure du thé. Le déjeuner est déjà prêt, je vais pas te faire un thé de plus. Maintenant tu manges, ensuite moi je vais à mon travail et toi au tien.

La mère *[appelle sa fille pour manger, puis en s'adressant à son mari]* : tu ne veux jamais travailler, à chaque fois, tu t'écroules par terre et tu ne vas jamais travailler.

Acte 2, scène 1 : Dans les ruelles du village

Le mari *[se met à genoux pour quémander son salaire d'avance]* : donne-moi de l'argent

L'employeur : non je n'ai pas d'argent.

Le mari : donne-moi au moins mon salaire d'aujourd'hui

L'employeur : Je vais te donner de l'argent si c'est pour le thé. Mais tu dois me promettre que tu utilises cet argent en famille. Si c'est pour ton rakshi, c'est même pas la peine.

Le mari : oui oui, d'accord. *[Et il s'en va avec de l'argent qu'il met en poche].*

Acte 2, scène 2 : Dans un petit magasin

Le mari : je viens t'acheter du rakshi

La vendeuse : non, je n'ai pas d'alcool

Le mari : mais si tu as de l'alcool

La vendeuse : repars avec ta monnaie et donne-là à ta femme. Tu as une fille, tu dois payer l'école. Ta femme a fait le tour du village et elle nous a tout raconté, personne n'acceptera de te donner de l'alcool. Si tu veux je te donne du thé, mais c'est tout.

Le mari : non, je vais trouver un autre magasin, tant pis pour toi, y'a pas que toi ici, y'a d'autres magasins

La vendeuse : tu ne trouveras pas, elle a prévenu tout le monde.

[L'homme s'en va]

Acte 3 : Dans la cuisine de la maison

La femme : J'ai chaud, j'ai trop de travail. *Elle s'assoie.* J'ai si mal aux genoux.

Le mari rentre ivre, la femme se relève : tiens voilà l'autre. Ohhh... au moins une fois dans ma vie j'aimerais te voir arriver sans être bourré. Tous les jours tu fais la même chose.

Le mari : donne-moi du rakshi

La femme : toi tu me fais trop mal à la tête, tu me fatigues. C'est trop. Tu ne donnes jamais d'argent pour les courses, jamais d'argent pour payer les taxes, ni pour payer l'école. Et avec ça tu oses demander de l'alcool ? Y'a pas de rakshi ici, j'ai prévenu tout le monde : le rakshi c'est fini. Tu détruis ta vie, et tu détruis aussi la mienne et celle de ta fille.

Le mari : Ah oui ? Tu me cherches ? Je vais te frapper si tu parles encore

La femme *[prête à se battre]* : Ah oui ? c'est ce qu'on va voir

Leur fille *[arrive en courant et se place entre les deux]* : ne vous battez pas, vous vous disputez et moi je ne peux pas faire mes devoirs, ça me déconcentre et ça me fait peur.

Le mari essaye de s'en prendre à sa fille.

La mère *[lève le bras, menaçante]* : n'essaye même pas de t'attaquer à elle

[L'homme titube puis tombe par terre.]

La mère et la fille *[affolées]* : qu'est-ce qui se passe ? Ca y est il va mourir, qu'est-ce qu'on va devenir avec ça ? Voisines, voisins : venez nous aidez !

Des voisines accourent, entrent dans la maison et s'approchent du malade]

Une voisine : il lui faut de l'eau.

La femme : il faudrait l'emmener à l'hôpital, il a une attaque, mais je n'ai pas un sou pour l'y apporter.

[Le groupe s'amoncelle, tente de trouver des solutions tandis que l'homme est à terre et vomit. Bientôt toute la communauté est là]

La femme : ça reste mon mari, il faut que je trouve une solution je ne peux pas le laisser comme ça, je dois le sauver. Pouvez-vous m'aider ?

Une voisine : moi je peux. Puis en s'adressant à l'homme : je peux trouver de l'argent et t'amener à l'hôpital, mais je ne le ferai que si j'ai ta promesse. Tu dois totalement arrêter de boire. Si je te sauve tu devras me rembourser et arrêter de boire du rakshi à jamais.

L'homme : oui, je promets ça.

La voisine : si tu romps le contrat c'est fini pour toi au village. Ici tout le monde est réuni et tout le monde est témoin qu'à partir de ce jour tu as arrêté de boire.

[Le public applaudit]



Figure 65 : L'homme à genoux demande son salaire à l'employeur devant un public riant. Source : E. Berthe, 4 novembre 2017

4.3 Pièce performée par les adolescent·es : 4 novembre 2017⁸²

Personnages de la pièce :

- *Une jeune fille*
- *Son frère*
- *La mère*
- *Le père*
- *L'oncle*
- *Une bande de garçons*
- *Des copines de la jeune fille*

Prologue : Chant folklore⁸³

Coiffe mes cheveux maman, coiffe mes cheveux maman,
Mets-y aussi des fleurs
Mais je ne suis qu'une fille
Alors si tu veux jettes moi à la rivière

Parce que je suis une fille,
Je ne sais pas quel chemin emprunter.
Comme les feuilles de bananier je chavire à gauche, à droite
Mais je suis perdue et je ne connais pas le chemin

Je lave des vêtements pour la famille, tant de vêtements.
Un jour je laisserai le savon glisser pour aller au-delà de neuf collines.
Si je meurs brûle moi dans la boue et fais-y pousser une fleur
Et quand la fleur s'ouvrira : mets la dans tes cheveux, mais ne pleure pas en te souvenant de moi.

Acte 1, scène 1 : L'espace domestique de la famille

[Le père entre dans le salon en buvant un verre, la mère entre aussi en se mettant à trier le riz.]

Le père : ah, quelle belle journée

[La fille entre à son tour avec un cahier à la main, elle revient de l'école et va s'asseoir dans le coin de la pièce]

La mère *[s'adressant à son mari]* : notre fille a déjà 16 ans, elle est mignonne il est temps qu'on pense à la marier, on peut lui trouver un homme bien.

Le père : oui si tu veux on peut arranger ça. On a déjà un garçon, il va aller à l'armée et ramener de l'argent, on peut envoyer notre fille ailleurs, de toute façon un jour ou l'autre elle doit partir

La mère : oh tiens je n'ai même pas pensé à préparer le thé

⁸² Modalité d'écriture : synopsis proposé par Pariksha Lamichhane à partir des matériaux créés par les adolescent·es pendant les ateliers et notamment du poème de Sajina Pariyar. Texte et chanson originales des adolescent·es

⁸³ Ce chant connu dans tout le Népal est une critique acerbe de l'infériorité présumée des femmes. Les paroles poussent le raisonnement de la discrimination à son comble pour en montrer la dangerosité : si une fille ne compte pas, alors on peut la laisser mourir sans remords.

Acte 1, scène 2 : Même lieu

L'oncle arrive dans la maisonnée

L'oncle : bonjour

Le père : eh bonjour, viens t'asseoir ici. Comment tu vas ?

L'oncle : ça va et toi-même ? Tu bois du thé ?

Le père : héhé oui du vin⁸⁴

La mère [*s'adressant à sa fille*] : va chercher de l'eau pour ton oncle.

Le père [*s'adressant à l'oncle*] : et la maison, ta famille tout le monde va bien ?

L'oncle : oui très bien

[la fille arrive avec un verre d'eau, elle le tend à son oncle qui en profite pour caresser la main de sa nièce. À ce geste elle retire brusquement sa main et retourne s'asseoir. Le fils entre]

Le fils : eh salut mon oncle

L'oncle : salut mon neveu

Le fils : alors ça va, quand es-tu arrivé ?

L'oncle : ça va merci, je viens juste d'arriver

Le fils : c'est quoi les nouvelles ?

L'oncle : tout va bien

Le fils : très bien je suis content. [*Puis il va s'installer par terre*] : maman j'ai faim, fais-moi quelque chose à manger.

[La mère ne répond pas]

Le fils [*s'adresse à sa sœur qui fait ses devoirs d'école*] : Donne-moi un goûter. [*Après un temps sans réaction de la sœur*] : pourquoi tu restes là à rien faire ? Tu te maquilles tout le temps : eh arrête de faire ta poupée, fais-moi à manger.

La fille [*se lève brusquement et s'avance vers son frère*] : pourquoi tu me parles comme ça ? Me maquiller moi ? Depuis quand t'as vu ça ? Tu peux aller te faire ton goûter tout seul

Le fils [*s'insurge*] : qu'est-ce que tu me dis ? tu parles toi maintenant ?

La fille reste là et lui tient tête.

L'oncle [*se lève pour calmer le jeu, il arrive vers sa nièce et lui tient les épaules*] : allons allons, tu es une gentille fille, pourquoi tu te mets en colère ? Ne fais pas d'histoires

La fille [*s'enlève des bras de son oncle et tente de dire quelque chose à sa mère*] : maman...

[un blanc s'installe et la scène prend fin]

Acte 2, scène 1 : Espace domestique

La fille entre dans la maison, elle vient d'apprendre qu'elle est première de sa classe et accourt pour prévenir sa famille

La fille : Maman ? Maman ? [*Personne ne répond*]. Maman ?

La mère [*entre dans la pièce et prend sa fille par la main*] : ah ma fille, c'est bien que tu sois là, je voulais t'annoncer que ton oncle t'a trouvé un bon mari, c'est un homme bien placé et ton mariage aura lieu dans le mois.

[À ces mots, la mère s'en va]

⁸⁴ En népali la sonorité du mot thé et vin se ressemblent et la réplique du père joue sur cette ambiguïté

Acte 2, scène 2 : Même lieu

La fille [*en monologue récite son poème bouquet à la main*] :

Si je pouvais avoir la couleur des fleurs
J'aurais aussi leur odeur et leur magnificence
Quand les fleurs sourient, je veux sourire aussi
Quand les papillons butinent, je veux m'épanouir et voler comme eux
J'ai beaucoup de rêves ; mais d'obstacles aussi.
Je n'ai personne pour me soutenir, la route est dure
Je peux tomber mais je ne suis jamais fatiguée,
Quoi qu'il arrive à mon existence je ne perdrais jamais l'espoir
Parce que je peux tomber,
Mais je ne cesserai pas de mettre un pied devant l'autre.

Acte 3, scène 1 : Dans une rue du village

[*Une bande de copains dont le frère de l'héroïne fait partie entre bruyamment en scène.*]

Le fils : allez les gars, on se pose là. Alors qu'est-ce que ça raconte on est pas bien là ?

Les autres : Ouais mon pote.

[*La jeune fille passe par là dans la rue*]

L'un des garçons [*la siffle*] : whawha mais voilà une beauté

Un autre garçon : héhé charmante

Le frère [*se retourne*] : hé mais c'est ma sœur ! [*il se lève*] : vous embêtez ma sœur?

Un des gars [*se lève*] : calme-toi, on rigole, on savait pas que c'était ta sœur

Le frère : mais non je me calme pas

Les autres : ça va on rigole

[*Ils en viennent aux mains et sur un geste parti trop vite le frère donne un coup de poing à un des gars du groupe qui tombe par terre. Sa tête saigne. La bande de copains s'arrête, recule, s'aperçoit du drame et cherche à comprendre comment c'est arrivé mais ils restent dans l'incapacité d'agir.*]

Acte 3, scène 2 : Même lieu

La sœur et deux de ses copines entrent en scène

Les filles : que se passe-t-il ici ?

Les garçons : on a un souci... on était là tranquille et il est tombé, comme ça.

La sœur [*se penche vers le corps, prend la température, essaye de réveiller le garçon à terre*] : qu'est-ce que vous avez fait ? Il est dans un état grave, il faut le transporter tout de suite à l'hôpital, il risque de faire une hémorragie.

Les garçons : l'hôpital est trop loin, allons voir d'abord au poste de secours.

[*Les garçons et les filles s'entraident pour porter le corps.*]

Acte 3, scène 3 : Dans l'espace domestique

[*Le père est assis dans un coin, la mère dans un autre à faire la cuisine, frère et sœur sont dans leur coin aussi*]

Le père [*s'adressant aux enfants*] : concentrez-vous sur vos études. Si l'un de vous a besoin d'aide soutenez vous mais ne vous battez-pas, soyez gentil entre vous.

L'oncle [*arrive dans la maisonnée*] : bonjour tout le monde [*puis il se dirige vers sa nièce et la prend par les épaules*] : alors on est bientôt prête pour le mariage ? Tu vas être une femme tu sais ?

Le frère [*se lève et pousse son oncle*] : il n'y a plus d'histoire de mariage. Le mariage c'est pas l'heure, quand elle aura fini ses études ma sœur se mariera si elle veut.

L'oncle [*interloqué*] : ah bon ?

Le père : oui notre fille étudie bien, elle est douée à l'école et elle a sauvé un homme du village, nous sommes fiers d'elle et elle doit continuer.

[*L'oncle résigné, va s'asseoir.*]

La Mère : maintenant on doit soutenir notre fille.

Epilogue : Chant collectif.

Notre fille est la fierté du village
Fils et filles doivent être égaux en partage
Si nous écrivons et lisons bien, nous pouvons parvenir
A tout dans la vie, au succès pour finir
Si nous en avons l'opportunité
Nous pouvons poursuivre nos rêves
Et nous sommes prêts à nous battre pour y arriver
Être une fille n'est pas une faiblesse,
Elles aussi peuvent être fortes en liesse
Frères prenons nous à rêver tous ensemble,
Marchons côte à côte
Et ne pensez pas que les filles tremblent
Education et savoir sont nos bijoux les plus précieux
Si nous avons le respect de nous-mêmes au fond des yeux



Figure 66 : La jeune héroïne étudie au moment où son oncle arrive chez elle. Source : E. Berthe, 4 novembre 2017

4.4 Pièce performée par les adolescent·es : 29 mars 2018⁸⁵

Personnages de la pièce :

Un docteur

Une avocate

Le mari de l'avocate

Leurs deux enfants

Deux infirmières

Une fille dont le père a été guéri d'une maladie

Un acteur de cinéma célèbre

Des membres de son fan club

Un journaliste

Un directeur artistique

Un assistant de production

Prologue- Chant collectif répété deux fois :

On est tous des enfants de Sirubari, on a eu parfois la chance de travailler le théâtre à l'école, parfois on a dû aller en forêt. C'est notre rêve d'apprendre, et c'est aussi le bon moment, merci à tous d'être là pour écouter notre histoire.

Acte 1, scène 1 : À l'hôpital, dans le bureau d'un docteur.

Une jeune fille rentre dans le bureau du médecin.

La fille : Bonjour docteur

Le médecin : Bonjour petite sœur⁸⁶ comment vas-tu ?

La fille : Bien, merci

Le médecin : Et ton père, aucun problème au moins ?

La fille : Non non justement il va bien merci

Le médecin : Ah tant mieux tant mieux

La fille : Je n'avais pas d'argent pour vous remercier de l'avoir sauvé, mais je tenais à vous faire un présent, alors voici un porte-bonheur que je veux vous offrir. Dans notre famille nous avons deux statues antiques de grande valeur, cela fait des siècles que nous avons perdu l'une des pièces mais faites-moi l'honneur d'accepter celle-ci de notre part.

Le médecin : Bon très bien... merci

La fille : Merci à vous docteur.

[Elle s'en va. Le docteur reprend son travail.]

Acte 1, scène 2 : Même lieu

Deux infirmières arrivent dans le bureau du docteur.

Les infirmières : Bonjour docteur, quelques patients vous demandent

Le médecin : J'arrive, très bien, merci

Les infirmières : Tiens, qu'est-ce que c'est que ça sur votre table ?

⁸⁵ Modalité d'écriture : sur la proposition de Pariksha Lamichhane, interprétation libre de la nouvelle intitulée L'œuvre d'art de Tchekhov, adaptée au contexte népalais (Tchekov, 1992). Textes et personnages originaux des adolescent·es.

⁸⁶ Baïni veut littéralement dire petite sœur, mais l'expression désigne ici un terme affectueux et non pas familial

Le médecin: Je ne sais pas, c'est un cadeau, il vient de... [*il l'ouvre*], ohhhh mais qu'est-ce que c'est que ça ? [*les infirmières se mettent à rire*], qu'est-ce que je vais faire avec cette horreur ? [*il découvre une statue ridicule. Les infirmières, se moquent de lui*]

Le médecin [*à lui-même*] : Je ne peux pas le laisser à l'hôpital, je ne peux pas le ramener à la maison non plus ma femme et mes filles vont se moquer de moi mais je ne peux pas le jeter non plus c'est un présent... Ah... je suis bien embêté ! Ah oui je sais, j'ai une amie avocate un peu égocentrique, elle sera convaincue qu'elle mérite de recevoir un cadeau pour son bon travail, parfait je vais lui offrir me voilà sauvé.

Les infirmières [*elles s'en vont de la pièce en cachant leur rire*] : très beau docteur, très beau ce cadeau.

Acte 2, scène 1 : Au tribunal.

L'avocate arrive et pose son sac sur son bureau.

L'avocate : Ah quelle dure journée de travail, tous ces cas qu'il a fallu traiter aujourd'hui !

Le médecin [*frappe à la porte et entre*] : Bonjour chère amie. J'ai fait un séjour à l'étranger et j'ai trouvé une chose tellement belle que je vous l'ai ramenée, c'est un cadeau qui porte chance.

L'avocate : Ah c'est vraiment gentil, eh bien merci. [*Le médecin repart. Elle ouvre le paquet et se dit à elle-même*] Ohhh mais qu'est-ce que c'est que cette horreur ? Je ne peux pas le jeter c'est un cadeau, mais je ne veux pas garder ça à la maison. [*Elle regarde sa montre*] Bon je m'occuperai de ça demain il est déjà tard.

[*Elle rentre chez elle.*]

Acte 2, scène 2 : Au domicile de l'avocate.

La femme entre et pose son sac à l'entrée de la maison. Un châle sert à cacher la statue.

Le mari de l'avocate : Bonjour ma femme, pourquoi es-tu en retard aujourd'hui ?

L'avocate : Ehh bien beaucoup de travail, mais pourquoi parles-tu toujours de cette manière mal polie, parle-moi gentiment et mets de la douceur dans tes mots, alors je rentrerais alors plus tôt. Comment était ta journée ?

Le mari : J'ai enseigné à l'école, mis du sucre sur les étudiants et je leur ai demandé d'ouvrir leur cahier en sucre.

L'avocate : Mais pourquoi tu répètes « du sucre » partout ?

Le mari de l'avocate : Eh, tu m'as demandé de parler avec des douceurs, je fais !

[*Il lit le journal et partage la blague parue dans un article*] : *What is this ? This is a modern house. What is this? This is politics...* [*Pendant ce temps les deux filles atteignent le sac à main de la mère et déballent la statue.*]

Les enfants [*effrayés se lèvent*] : Maman c'est quoi ça ?

L'avocate [*gênée*] : Donnez-moi ça les enfants, ça ne vous regarde pas, allez dehors, je ne vais pas garder ça à la maison.

Le mari [*qui continue sa lecture de blague*] : What is this ? ohhh [*il regarde les enfants puis la statue*] mais what is this? [*Le père envoie les enfants dehors.*]

Acte 3, scène 1 : Un lieu de tournage de film dans un village

Une star de cinéma arrive dans le village, il est attendu par ses fans. Il entre, suivi de son directeur et de son assistant qui lui tient une ombrelle. La foule le salue, il fait quelques dédicaces. Il s'assoit pour se préparer à jouer. Son directeur artistique le coiffe. Son assistant lui raconte la scène qui va être tournée maintenant.

L'assistant : C'est la scène d'un homme qui doit ramener des biscuits à sa famille mais qui fait tomber la boîte et n'arrive qu'à en sauver une moitié... Maintenant on va faire ce shooting ok ?

La star : Ok oui oui

[L'avocate arrive sur le plateau et l'intercepte]

L'avocate : Bonjour, je suis tellement fan de vos films, permettez-moi de vous offrir un cadeau d'une valeur inestimable : je veux que vous ayez un bon souvenir de votre passage au village.

La star : Merci, merci. Les directeurs saluent aussi. *[Tout le monde se penche pour découvrir le cadeau et se recule avec horreur. Les fans commencent à rire]* Je suis foutu, qu'est-ce que je vais faire de ça, tout le monde se moque de moi, où est mon prestige ?

Le directeur artistique : tu es trop célèbre, on ne peut pas se farcir cette statue, les gens vont rire de toi, donne-moi ça je vais l'offrir à quelqu'un du village, ne te mets pas de tension à cause de cela. Allez, c'est l'heure du shooting,

[Ils s'en vont, le directeur récupère la statue et l'emballe, la star se déplace sous les acclamations de ses fans.]

Acte 3, scène 2 : À l'hôpital

À nouveau dans son bureau, le docteur travaille, les infirmières travaillent aussi dans une pièce à côté. La fille du début de la pièce entre, elle cache un objet sous son écharpe.

La fille : Bonjour docteur

Le médecin : Bonjour ma fille, ça va bien ?

La fille : Oui docteur, vous vous rappelez la statue que je vous ai donné ?

Le médecin *[géné]*: euh, oui ?! Bien sûr merci encore

La fille : Eh bien vous êtes chanceux : une connaissance du village a retrouvé la paire qu'il nous manquait, et je suis venue vous l'amener c'est un miracle ! *[Elle s'en va]*.

Le médecin *[devant ses collègues]* : ahhh non ça recommence, pauvre de moi !

Danses collectives pour célébrer la farce



Figure 67 : La troupe de théâtre attend l'accalmie de pluie pour débiter sa pièce en plein air. Source : L. Landrin. Le 29 mars 2017.

4.5 Pièce performée par les femmes damaï et kami : 30 mars 2018⁸⁷

Personnages de la pièce :

Une femme

Son mari

Leurs deux enfants

Deux hommes du village

Deux voisins

Une formatrice de développement

Prologue

Les comédiennes marchent autour d'une bâche. À un moment l'une tombe par terre, les autres l'ignorent et continuent de marcher. Tour à tour des femmes tombent au sol, ignorées des autres puis se relèvent. Une comédienne à nouveau tombe et reste au sol, les autres s'en vont.

Acte 1, scène 1 : Dans les rues d'un village

Deux hommes se baladent et jettent leurs déchets par terre. Un des personnages du début est resté au sol sur la bâche.

Le premier homme [*tout en jetant du plastique*] : On doit développer notre pays, faire de beaux endroits, arranger le développement économique et se respecter

Le second homme : oui, tu as raison nous devons faire une bonne politique pour ce village

Le premier : on doit aussi faire une belle nation

Le second : oui avec des bons programmes

[*Le duo se fige non loin de la personne au sol tandis qu'une jeune femme entre en scène.*]

Acte 1, scène 2 : Même lieu

Une femme arrive sur les lieux, elle voit la pollution et décide de se mettre à nettoyer les papiers jetés.

La femme : quel bazar dans notre village, tous ces déchets ! [*Elle tente de réveiller l'homme au sol*] : réveille-toi, aide-moi à nettoyer, y'a du boulot. [*L'homme ne bouge pas. La femme nettoie seule. Le duo des deux premiers hommes continue leur marche. Bientôt ils arrivent au niveau de la personne au sol*]

Le premier homme [*s'adressant à l'homme qui est au sol*] : viens on va jouer aux cartes. [*Soudainement l'homme au sol se lève, part bras dessus bras dessous avec ses amis sous le regard désespéré de la femme qui nettoie*]

La femme [*à elle-même*] : eh toi... quand j'ai tenté de te réveiller pour nettoyer tu n'as pas réagi, mais maintenant les gens t'appellent pour jouer aux cartes et tu t'empresses... à quoi bon...

Acte 2, scène 1 : Sur le parvis d'une maison

La femme qui vient de nettoyer le village arrive devant chez elle et commence son travail.

La femme : quel travail ! il y a toujours des choses à faire dans cette maison.

[*Sitôt dit, deux de ses enfants arrivent de l'école et la harcèlent de demandes*]

La femme : ça y est vous êtes rentrés de l'école ?

⁸⁷ À la demande du groupe, la dramaturgie a été écrite par Pariksha sur la base des ateliers de théâtre. Texte original des femmes damaï et kami.

Les enfants : oui. Maman j'ai faim qu'est-ce qu'il y a à manger ? *[puis les enfants commencent à se chamailler]*

Le fils : maman j'ai besoin d'un sac le mien est trop petit

La femme : oui on t'en trouvera un autre

Le fils *[à sa sœur]*: donne-moi ton sac

La fille : non

Le fils : maman regarde ce qu'il y a dans son sac

La fille : non c'est mon sac

[Il et elle commencent à se battre]

La femme : ne vous battez pas, ce n'est pas bon. On a travaillé dur pour vous donner à tous les deux une bonne éducation. Vous qui êtes intelligents vous vous battez comme ça ? Faites vos devoirs je vais amener un goûter.

[Alors qu'elle s'en va, deux voisins arrivent et commencent à se battre, ils s'accusent mutuellement sur une question de récolte et le ton monte]

Le premier homme : qui a coupé l'herbe de mon champ comme ça ?

Le second : c'est pas moi mais je peux te dire qui c'est. Tu veux savoir ?

Le premier : c'est toi qui as coupé c'est ça ? est-ce que tu crois que c'est correct ça de couper l'herbe chez l'autre ? C'est moi qui fait tout le travail et c'est toi qui récolte ?

Le second : calme-toi je te dis que ce n'est pas moi

Le premier : c'est quel type de comportement ça voler chez les autres ? Tu es un voleur

Le second : un voleur moi ?

Le premier : oui les gens qui volent de l'herbe on appelle ça un voleur

[Ils commencent à s'insulter et à en venir aux mains, voyant la scène, les enfants se mettent à les imiter, et apprennent aussi à se battre. À ce moment-là la femme intervient pour faire cesser les voisins.]

La femme *[va voir les hommes]*: arrêtez ça. Qu'est-ce qui se passe ici ?

Le premier homme : on m'a volé mon herbe

Le second homme : il ne veut rien entendre, on ne peut même pas parler

La femme : se battre n'est pas une option et à vous voir les enfants apprennent à se battre aussi.

Le premier homme : on m'a volé mon herbe, tes enfants c'est pas le problème

La femme : On est responsable d'enseigner aux enfants des bonnes manières et de la discipline.

Les hommes *[se sentant coupables]* : oui, soyez gentils les enfants, on a tort de s'emporter, prenez des bonnes habitudes avec les bagarres on n'arrive à rien. Devenez des bonnes personnes, et rentrez dans la maison étudier.

[Les voisins se pardonnent et se serrent la main. Sur ce la femme envoie ses enfants faire leurs devoirs un peu plus loin].

Acte 2, scène 2 : Même lieu

La femme revient à ses activités et se lamente : qu'est-ce qu'il y a comme travail à faire... j'ai bien du souci. Son mari arrive

Le mari : bonjour ma femme

La femme : bonjour

Le mari : ça va aujourd'hui ?

La femme : ça va ça va.

Le mari : et notre fille est où ?

La femme : dans la maison à faire ses devoirs

Le mari : fais-moi un thé.

La femme : avant de faire un thé je voudrais te parler.

Le mari : qu'est-ce qu'il se passe ?

La femme [*timidement*] : on est venu me voir pour me proposer une formation, moi et d'autres femmes du village.

Le mari : où ça ? Tu n'as besoin d'aller nulle part

La femme : la formatrice vient de Katmandou, j'ai pensé que je pourrais faire la formation, fabriquer de l'artisanat et des poupées afin de les vendre.

Le mari : y'a combien de formations pour ce programme ?

La femme : je ne sais pas encore

Le mari : non ce n'est pas une bonne idée d'aller en dehors de la maison, il faut s'occuper des enfants, la famille c'est important, qui va prendre soin des animaux et de la cuisine après, et des champs on ne peut pas laisser la maison comme ça.

La femme : je peux faire les deux, m'occuper de la maison et aller au training, et puis ce n'est pas pour m'en aller, c'est une formation qui pourrait nous rapporter un revenu en plus les récoltes sont mauvaises, ça pourrait renforcer la famille je me sens assez forte pour ça.

[*Le mari écoute mais hésite, à cet instant la formatrice qui passe de maison en maison demande la permission d'entrer dans la maison*]

La formatrice [*s'adressant au mari*] : bonjour, je viens pour proposer la formation, ta femme est talentueuse, et si tu lui donnes ton soutien, elle pourra aider la famille à devenir plus indépendante.

Le mari : bon...

La formatrice [*profitant de l'hésitation et s'adressant à la femme*] : alors c'est d'accord ? Je te note sur la liste et tu nous rejoins cet après-midi d'accord ?

La femme : d'accord

Le mari : d'accord je lui fais confiance

La formatrice : très bien, je suis heureuse d'entendre ça. À tout à l'heure alors.

La femme : à demain ! [*la formatrice s'en va et le mari et la femme également*]

Epilogue.

L'ensemble des comédiennes marchent sur la bâche, l'une lève ses bras et les autres lui viennent en soutien en prenant soin d'elle. Tour à tour trois comédiennes se laissent porter de la sorte, puis quelques coups de tambour retentissent et toutes se figent dans une posture de force.



Figure 68 : Deux comédiennes préparent leurs costumes quelques minutes avant la performance. L. Landrin, 30 mars 2017

4.6 Une analyse thématique des pièces représentées

Les pièces inventées et performées à Sirubari sont constituées d'un ensemble de tableaux qui illustrent des situations oppressantes avant d'offrir une solution qui conteste la norme initiale. Chacune de ces cinq pièces ont leur histoire propre, néanmoins des structures narratives et thématiques peuvent se lire de manière croisée :

Pièce	Sources de l'oppression	Facteurs de résolution	Espaces signifiés
1	Alcoolisme, manque d'éducation du père ; tradition aliénante pour les jeunes filles, reproduction d'une violence par la belle-mère	Intelligence et courage de l'héroïne parce qu'elle sait lire ; reconnaissance de la famille	Espace domestique ; ruelles d'un village
2	Alcoolisme, violences conjugales, problèmes financiers, honte et humiliation à l'école, manque de soins médicaux	Alliance du groupe, entraide et condamnation morale de la communauté	Espaces domestiques ; magasin ; palier de porte
3	Mariage arrangé ; harcèlement sexuel, pression sur l'honneur, bagarre, inégalité frère/sœur	Ténacité de la jeune fille, prise de conscience au niveau de la famille	Espace domestique ; ruelles ; école
4	Rapport entre les castes et les classes, stigmates sur le niveau d'éducation	Pas de résolution : Farce	Hôpital, palais de justice, lieu de tournage cinéma, espace domestique
5	Absence de solidarité dans le village, autoritarisme du mari, rapport des femmes à l'emploi, langue de bois politique, bagarre, jeux d'argent, négligence de l'environnement	Intervention d'une formatrice extérieure au village, argumentation et négociation d'une femme auprès de l'autorité de son mari	Place publique d'un village ; espace domestique ; palier de porte

Tableau 10 : Répartition des pièces performées selon trois caractéristiques. Source : L. Landrin, Juillet 2020.

Au travers de ce croisement d'informations sur le contenu des pièces, je souhaite montrer avec quelles approches le théâtre a élaboré une critique du monde social. Ces épisodes narratifs insistent sur ce qui est préjudiciable à certaines personnes en particulier mais insistent aussi sur le caractère systémique des oppressions. On constate que dans ces sources de tension qui empêchent le

développement de soi et l'équilibre social, apparaît de manière prédominante l'alcool, ou plutôt de l'alcoolisme. Cette récurrence thématique m'intéresse dans la mesure où ses dégâts constituent un facteur qui n'est pas nécessairement très visible dans une démarche d'enquête (mis à part la présence d'homme saouls dans les rues) mais dont les conséquences peuvent être paralysantes pour les foyers. En effet, ma démarche de recherche dans les milieux ruraux du Népal ne visait pas initialement une compréhension de l'alcoolisme. Pourtant avec le théâtre déclencheur, il est apparu nécessaire d'élaborer une analyse croisée entre les dynamiques d'exode rural et les formes d'alcoolismes qui se répandent dans les campagnes (y compris chez les femmes). Et c'est là tout l'intérêt de la médiation théâtrale : laisser aux groupes adolescent·es ou d'adultes la possibilité de poser sur le plateau de jeu, l'ordre des préoccupations urgentes. Or l'alcoolisme est présent dans toutes les pièces construites au village, soit de manière centrale soit de manière annexe, mais toujours à l'origine d'une tension ; et ce alors même que les groupes de théâtre ne se sont pas concertés pour organiser une convergence thématique. Pour donner plus de détails, on voit que l'alcoolisme dépeint est celui d'un père ou d'un mari (donc d'un homme qui n'est pas parti à l'étranger ou en ville pour trouver un travail) ; on voit aussi que l'alcoolisme est encouragé par les Gurung qui produisent du *rakshi* et qui payent le salaire des basses castes avec cet alcool (*Tableau 11*). D'ailleurs, les alcooliques dans ces pièces sont toujours des hommes de basse condition. Si l'on regarde de près ces histoires, l'alcool est source d'oppression pour différentes raisons : il est coûteux et l'homme dépense tout son argent pour en boire plutôt que de subvenir aux besoins de la famille (et notamment pour assurer l'éducation des enfants) ; il rend violent verbalement et physiquement d'où le fait qu'il met tous les membres du foyer en péril ; il constitue une excuse pour ne pas remplir des tâches (domestiques ou d'intérêt général pour le village) et enfin il crée des maladies ou des morts précoces qui condamnent les familles. Les pièces abordent l'alcoolisme de différents points de vue : du point de vue d'un petit groupe d'amis alcooliques (on voit la pratique en acte et de l'intérieur) ; du point de vue d'une épouse (qui paye le prix d'une violence à l'échelle de sa famille), du point de vue des vendeurs ou vendeuses d'alcool, mais aussi du point de vue des enfants. L'alcool est une composante du milieu domestique (le père et l'oncle boivent pendant que la femme et la fille travaillent par exemple). Or les différentes échelles de consommation et les conséquences dépeintes dans les pièces vont toutes au même constat : ce n'est pas une réponse individuelle qui peut résoudre cet obstacle. Ainsi la donnée qui s'offre a posteriori pour ma recherche est celle-ci : non seulement l'alcoolisme est montré comme un fléau pour tout le monde (les femmes, les enfants et les hommes eux-mêmes) ; mais en sus, ce n'est qu'une décision collective qui peut mettre fin à ce handicap social. Il est notable de constater que le théâtre, en faisant de l'alcoolisme un débat public opère un changement d'échelle du problème : les pièces partent d'un problème très « personnel » au sein de chaque couple ou famille, à un problème « collectif » et politique. Inviter sur scène le thème de l'alcool c'est l'extraire de l'espace domestique dans lequel il commet des préjudices pour l'installer dans un espace public. De fait, la fabrique de théâtralité est d'emblée une opération de mise en visibilité puisqu'elle fait passer le problème chronique de l'alcoolisme (visible dans les rues du village et dans les espaces domestiques mais non traité) à un problème sociétal qu'une communauté peut résoudre. Par ailleurs, outre cette dynamique de politisation interne au théâtre qui rend public le privé, les solutions mises en scène par les groupes de théâtre appellent explicitement de leurs vœux des alliances collectives pour régler le problème d'alcool dans les campagnes. Dans la pièce des Gurung, toutes les solutions à la détresse sont collectives : le village entier décide d'arrêter de vendre de l'alcool, de payer les salaires en *rakshi*, de donner de l'argent à quelqu'un réputé pour son alcoolisme et un collectif se forme pour venir en aide à une épouse et

payer des frais d'hôpitaux. Tant au niveau financier que relationnel, la condamnation morale de l'alcoolisme est pragmatique : elle passe par les structures de collectivité pour contrer les dérives d'alcoolismes individuelles. Or ces structures collectives construisent une nouvelle échelle d'action puisqu'elles s'invitent dans les espaces domestiques ou sur les paliers de porte pour agir.

Si l'alcoolisme a traversé toutes les pièces (en esquivant cependant la représentation de l'alcoolisme des touristes et leurs comportements problématiques), il n'est pas le seul à apparaître en filigrane. En effet, derrière l'ensemble de ces pièces apparaît la contestation des inégalités entre garçons et filles, de même qu'hommes et femmes (*Tableau 11*). Une inégalité au niveau de l'éducation d'abord puisque les filles sont soumises au mariage arrangé très jeunes et ne parviennent pas à obtenir le droit de poursuivre l'école. Dans la plupart des pièces on retrouve un aspect normatif maintes fois discuté pendant les ateliers, et qui veut qu'une fille n'ait pas besoin d'une longue éducation scolaire (un niveau basique suffit). Les pièces de théâtre inventent un dénouement qui va à l'encontre de cet *a priori* et qui dessine la raison d'être de l'éducation des jeunes filles. De manière corrélative, les narrations de ces performances débutent à plusieurs reprises par le portrait de filles ou de femmes qui souffrent de l'autorité familiale (père, mère, mari ou belle-mère). Ces femmes sont dépeintes dans l'obligation de travailler (balayer, porter de l'eau, aller aux champs, cuisiner, faire la vaisselle) tandis que les hommes, les fils ou les frères arrivent dans l'espace domestique en donnant des ordres pour se faire servir⁸⁸. Dans les pièces de théâtre des adolescent·es on constate également un inégal traitement de faveur entre un fils et une fille, en termes de droit à l'éducation, de devoirs dans les tâches mais aussi de reconnaissance face aux parents, en témoigne le poème de Sajina ou les chants folkloriques sur cet aspect. L'inégalité est aussi exprimée en termes de droits à l'emploi puisque dans la pièce des femmes de basses castes, le personnage principal n'a pas l'autorisation de son mari pour se former à l'artisanat. Tous ces thèmes restituent le fil des débats portés pendant les séances d'atelier de théâtre, et posent à la fois une situation ; les motifs d'une injustice ressentie et les possibilités de contester ce *statu quo*. Par exemple, pour souligner l'illusion d'une vie rêvée, la pièce des Gurung a mis en scène le *flash back* d'une jeune épouse qui se souvient des promesses de son prétendant, souvenir qui contraste avec sa condition actuelle qui consiste à balayer le sol en craignant le retour d'un mari violent. Derrière cette relation de genre façonnée de violences structurelles, physiques et symboliques, les performances théâtrales insistent aussi pour illustrer l'écart normatif entre les générations. De fait, le Népal est un pays très jeune avec un âge médian de 24 ans en 2020 (là où l'âge médian est d'environ 40 ans dans la plupart des pays européens), ce qui induit une forte influence de la jeunesse sur les structures sociales présentes et à venir. Dans les histoires qui ont été narrées à Sirubari, on constate que ce sont les adolescent·es qui portent le message des aspirations nouvelles et d'un autre avenir possible. Par exemple dans la première pièce on peut mesurer le contraste qui s'exerce entre la belle-mère fervente d'une tradition (celle de *chaupadi* sur les menstruations notamment) et l'aspiration des jeunes filles à s'extraire de ces rituels. Par ailleurs, ce sont les enfants qui font réaliser à leurs parents le désir d'étudier, alors même que les parents n'ont pas été à l'école. Il est intéressant de constater que dans ces scénarios, ce n'est pas la voix de l'adulte ou de la personne âgée qui épouse la voix de la raison mais bien plutôt la voix de la jeunesse. Soit dit en passant, cet aspect rappelle l'une des discussions d'atelier où les jeunes

⁸⁸ Les ateliers de théâtre eux-mêmes étaient en proie à cette réalité sociale puisqu'à différentes reprises des filles ou des femmes du groupe ont dû quitter l'atelier pour aller servir à manger à leur père ou mari.

femmes de basses castes ont exprimé de manière vive le rejet des normes vis-à-vis de l'impureté de l'accouchement. Plusieurs ont témoigné avoir accouché dans de dures conditions et racontent vouloir faire vivre autre chose à leurs filles ou belles-filles pour ne pas reproduire ce schéma. Par conséquent toutes les pièces mettent en avant des figures de femmes ou d'hommes en quête de leur émancipation et de leur place au sein d'un ensemble social en évolution. Ainsi on peut voir que certains scénarios ont opté pour une figure héroïque (dans les deux pièces des adolescent·es), tandis que d'autres ont travaillé le caractère plutôt réaliste et quotidien d'une négociation (dans les deux pièces des femmes adultes). Les leviers et les résolutions du conflit ne sont pas les mêmes puisque les obstacles à l'émancipation ne sont pas de même nature : l'urgence pour les adolescentes c'est visiblement de faire reconnaître leurs talents (intelligence, courage, clairvoyance, prévention) tandis que chez les femmes adultes, l'urgence est davantage axée sur la place du travail rémunéré. Pour elles, c'est la solidarité entre femmes et l'appui d'une communauté villageoise qui sont mis en avant, tandis que les adolescent·es insistent plutôt sur la résolution à l'échelle de la famille. Dans les pièces de théâtre, les personnages des garçons ou des hommes reconnaissent leurs torts, de même que les femmes qui ont participé aux oppressions de leurs filles ou belles-filles. Si bien que d'un certain point de vue, ces pièces peuvent me sembler didactiques : le dénouement heureux est réducteur vis-à-vis de la complexité réelle des situations d'oppression et les porte-paroles risquent parfois le péril d'une nouvelle autorité moralisatrice. Toutefois, ces scénarios écrits et joués par les groupes provenaient du besoin collectif de mettre en scène une critique de la norme et une issue alternative aux schémas qui s'imposent et se surimposent aux rôles du quotidien. Par ailleurs, les groupes ont choisi de faire des pièces qui « finissent bien », qui « parlent de bonheur » et qui n'en restent pas « aux soucis de la vie quotidienne » selon les souhaits de certain·es participant·es au moment de l'écriture. À cet égard, la présence d'un message didactique est intéressante à analyser afin d'évaluer les moyens disponibles pour se raconter autrement et incarner une figure de justice.

Notamment, il est très clair que cette expérience de prise de position politique était nouvelle pour les femmes de basses castes, car la société ne cultive pas la possibilité que cette catégorie de population porte une parole qui fasse autorité au sein du couple, de la communauté villageoise ou de l'Etat. Par conséquent, le simple fait qu'elles choisissent avec l'impulsion de Pariksha de jouer une pièce qui formule explicitement un bon ordre moral, c'est une opération qui renverse le principe de mutisme social, et en ce sens la démarche est notable. Par ailleurs, il faut mesurer qu'entre le message visé par les pièces de théâtre d'un côté, et leur réception de l'autre, il peut y avoir un grand décalage d'interprétation. L'étude croisée que je viens de proposer sur ces deux thématiques prédominantes que sont l'alcoolisme et l'inégalité de genre est une lecture que je fais à partir de ma participation à l'ensemble du protocole théâtral. Toutefois, l'analyse des effets de la performance sur le public et au sein d'un village est encore autre chose. S'il m'importe de consacrer une place spécifique à l'espace de la performance dans cette thèse, c'est parce que l'enjeu d'une pièce est d'abord relationnel. Une performance théâtrale ne dépend pas que du contenu des pièces et de ce qu'un groupe de comédien·nes a décidé de donner à voir publiquement, mais de la réception du public lors de ladite performance. Dès lors, ce protocole de recherche implique d'interroger la manière dont les actrices et les acteurs ont négocié leur coprésence avec des spectatrices et des spectateurs. À ce titre, la démarche du théâtre déclencheur à Sirubari rejoint la position énoncée par la dramaturge Myriam Marzouki :

« Je pense qu'aucun spectacle ne nous dit comment faire, ce serait très prétentieux et ce serait se tromper d'outil de penser que le théâtre va aider à agir à la manière d'une recette ; mais je pense qu'un spectacle peut augmenter notre puissance d'agir, c'est-à-dire donner des ressources de pensées, des ressources imaginaires, des effets de reconnaissance entre les spectateurs et les personnages, augmenter la capacité que chacun peut avoir à créer dans sa propre existence, créer dans son rapport aux autres »⁸⁹

Dès lors, le didactisme qui peut apparaître à l'étude des synopsis est tout relatif puisqu'en dépit des messages clairement exposés dans les scripts, le sens d'une pièce est livré au caractère imprévu de la performance, lequel sens se compose dans une interaction et échappe en partie à ce que des comédien·nes veulent livrer sur le plateau.

5. L'espace de la performance, une coprésence

« L'acteur est investi d'une double fonction, contestataire de l'ordre établi, et unificatrice de la société » (Arrigoni 2017 :28)

Dans les étapes précédentes je me suis centrée sur les expériences et les transformations des apprenti·es comédien·nes puisque le théâtre déclencheur est d'abord une pratique à huis clos et un calcul de ce qui va être dit publiquement. Mais il importe à présent de considérer que la représentation théâtrale est fabriquée par la rencontre des comédien·nes avec une audience au sein d'un espace de coprésence. Or cette rencontre entre corps vivants et entre pouvoirs interprétatifs participe à un brouillage des frontières sur les détenteurs/détentrices de l'œuvre. La performance produit l'activation d'une expérience en commun. C'est-à-dire qu'elle réunit des individus pour partager une histoire qui cheminera chez chacun·e à sa manière, tout en rendant à la communauté le pouvoir actif de s'observer elle-même. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de parler d'un espace de performance et non pas seulement de l'immédiateté de la scène ou d'un scénario. Ce sont donc les fonctions très spécifiques de la coprésence qu'engage une représentation théâtrale que je souhaite développer, en analysant d'abord la possibilité d'avoir un public à Sirubari, avant d'étudier la part active détenue par les spectatrices et spectateurs, pour enfin conclure sur les traces que laissent ces performances dans le village et les mémoires.

5.1 À la recherche d'un public

J'énonçais en ce début de chapitre un certain nombre de vigilances *a priori* concernant la surexposition des corps et des comédien·nes lors d'une représentation de théâtre. Si ces discernements sont indispensables au protocole de recherche qui fait l'objet de ma thèse, il faut insister à présent sur le fait que peu de public a assisté aux performances théâtrales à Sirubari, ce qui donne *a posteriori* une autre analyse de enjeux associés aux représentations. Une seule pièce a

⁸⁹ Entretien de M. Marzouki par Y. Calbérac et L. Landrin. Non publié. Janvier 2019

fait exception : celle des Gurung dans le hall communautaire en novembre 2017, avec un public d'environ cinquante personnes. À l'extrême inverse quelques jours avant, huit personnes ont assisté à la pièce jouée par les adolescent·es dans le même hall pourtant. La variété des espaces de performance, la quantité du public et les aléas de ces événements méritent une étude détaillée. Tout d'abord, insistons sur le fait que dans le cadre des études de théâtre portant sur des compagnies professionnelles, le public détient des codes propres au spectacle. Cette forme de culture du spectacle institue de manière informelle un contrat entre les personnes sur scène et celles devant la scène. Cela passe par des rituels aussi simples qu'acheter un ticket, s'asseoir à une place précise, faire silence pendant le jeu ou applaudir à la fin d'une représentation. Dans ces configurations de représentation, le public vient explicitement chercher un spectacle et il cultive éventuellement à l'avance des attentes (esthétiques, émotionnelles, intellectuelles) sur le contenu de l'œuvre. Dans le cas des représentations à Sirubari, il a fallu composer avec l'absence de cette culture de la représentation théâtrale, et l'absence d'un public volontaire au spectacle. En effet, dans cette démarche de recherche et de théâtre, il a fallu que Pariksha, moi-même ou quelques-unes des comédiennes nous accompagnant, allions chercher le public pour l'inviter à assister à une représentation. Or, ce n'est désormais plus un élément surprenant, nous nous sommes heurtées aux mêmes obstacles d'indisponibilité des villageois·es que nous lorsque nous tentions de construire des ateliers. À un détail près : nous avons supposé que l'indisponibilité des habitant·es de Sirubari pour participer aux ateliers serait en partie résorbée pour assister à un spectacle d'environ vingt minutes. Étant donné la curiosité qui se laissait voir aux fenêtres des ateliers et l'implication des comédien·nes dans les groupes, nous avons présumé un appétit des habitant·es pour la représentation, ne serait-ce que de la part des familles proches des membres du groupe. Pourtant il a fallu invalider cette hypothèse et constater que les représentations suscitaient peu de curiosité. Les personnes que nous invité·es individuellement au village ont préféré rester à leur travail ou à leurs jeux d'argent que d'assister à une performance théâtrale. A posteriori, je pense que seule une annonce officielle et diffusée par le crieur public du village aurait pu permettre d'avoir un public pour faire des performances de véritables événements communautaires, mais l'organisation d'une représentation théâtrale à lieu et heure fixe a été impossible car trop incertaine.

Dans l'immédiateté des événements, nous avons vécu cette absence de public comme un échec. Pourtant, cet aléa constitue par ailleurs le double indispensable de notre démarche de terrain, puisqu'elle repose sur une entière liberté de participation. En effet, ni Pariksha ni moi ne souhaitons que le public vienne assister aux performances sur une motivation stratégique, financière ou coercitive comme c'est le cas de certains rassemblements au village⁹⁰. De fait, la seule performance qui a réuni un large public est celle qui a eu lieu dans la foulée d'un show culturel car les villageois·es étaient d'ores et déjà réuni·es pour un événement officiel. Ainsi, l'absence de public aux représentations théâtrales prouve à la fois que le théâtre ne s'est pas fait une place au sein des rituels de la vie communautaire, mais prouve par ailleurs que cette activité est restée fidèle à la promotion d'un *prendre part*. Durant toute la durée du protocole, le théâtre est resté une activité qui a tenté de ne pas imposer ses formes de participation et de ne pas rejouer les formes de communautarisme engagées par des sociabilités préétablies.

⁹⁰ Pendant ces terrains j'ai observé les événements qui réunissaient du public, et il se trouve que les habitant·es sont forcés·es à se réunir quand arrive le *Rotary Club*, quand des groupes politiques influents font un meeting ou quand ils ou elles sont embauchés par les Gurung pour des événements touristiques pour montrer qu'il y a du monde au village.

L'absence de public produit à sa manière une donnée de recherche. Notamment, ces terrains ont été l'occasion d'attester que les parents à Sirubari n'accordaient pas beaucoup d'importance à cette expérience vécue par les adolescent·es, que la représentation ait lieu à l'école ou dans le hall gurung (ce qui aurait pu constituer une sorte de fierté). C'est un fait qui apparaît d'ailleurs dans les thèmes abordés par les pièces de théâtre des adolescent·es (l'absence de reconnaissance sur les talents des jeunes à l'école). C'est aussi un point que nous avons eu l'occasion de discuter avec différentes équipes enseignantes du village, qui regrettent que l'école ne constitue pas un levier suffisant pour que les enfants continuent leurs études après la classe 12 et qu'elle soit de manière générale, dénigrée. De fait, sur les trois pièces performées par les adolescent·es, seulement deux ou trois parents (père ou mère) sont venus assister à la représentation, tandis que le reste du public était constitué d'institutrices, d'autres enfants ou de gens de passage. À nouveau, la représentation de théâtre ne constituait pas véritablement un « intérêt » pour les personnes qui n'avaient pas assisté aux ateliers, et je montrerai en chapitre 7 que la diffusion d'un ouvrage sur ces aventures théâtrales a radicalement changé cette perspective. In fine, ce qu'il faut bien mesurer au travers de l'absence de public, c'est qu'il n'y avait manifestement pas de volonté parentale ou communautaire de contrôler ce qui se disait dans le théâtre. En effet, j'avais fait l'hypothèse initiale que certaines autorités se sentiraient menacées par l'activité théâtrale et qu'ils ou elles seraient au premier rang des représentations pour s'assurer le droit de regard et le droit de réponse sur ce que Pariksha et moi-même avions travaillé avec des groupes. Sans nul doute, si l'activité était apparue comme menaçante pour l'équilibre du village ou pour sa réputation, nous aurions vu arriver les différents chefs de village, de famille ou de belle-famille assister à cette grande mise en visibilité des résultats de nos travaux en huis clos. Mais loin de cela, les représentations de théâtre sont passées presque inaperçues au public, tout juste réceptionnées par un public qui se trouvait disponible et près à saisir l'opportunité par curiosité. Certes, l'une de ces cinq performances souhaitait volontairement passer inaperçue (celle des femmes de basses castes), mais les autres cherchaient leur public, et mis à part la pièce des Gurung qui a fait salle comble sur un relatif *hasard*, ce sont les comédien·nes et non les spectateurs ou spectatrices qui ont le plus profité de l'évènement. Et puisque l'aléa est une donnée importante de cette étape du protocole, je souhaite détailler ce à quoi ces performances se sont confrontées dans leur mise en public.

5.2 L'aléa d'un évènement théâtral

Pour compléter cette analyse, il convient d'ajouter quelques clefs de compréhension sur les aléas encourus par les représentations théâtrales, c'est-à-dire en prêtant attention aux risques de même qu'aux occasions de composer avec l'élément perturbateur. Le premier aléa concerne la temporalité de la performance. En effet, planifier le jour et l'heure de la représentation a été complexe puisqu'il a fallu composer avec une heure décente en journée afin que les adolescent·es ne rentrent pas tard chez elles ; avec les dates des festivals locaux pour ne pas faire concurrence à un autre évènement ; avec l'arrivée des touristes qui mobilisent la plupart des villageois·es dans les danses et la musique d'accueil et avec la disponibilité d'un lieu. Le second aléa corrélé à cette temporalité est celle du climat. En effet, choisir un jour, une heure et même un lieu de représentation n'offre aucune garantie sur le temps qu'il va faire pendant la performance. La pluie, la grêle ou le soleil trop fort

sont des contextes qui font varier la disponibilité des comédien·nes et du public. Non seulement parce que ces contextes climatiques induisent des urgences ou des contraintes en termes d'agriculture, mais aussi parce que la plupart des performances ont eu lieu en plein air (Tableau 11).

Pièces	Lieu	Horaire	Climat	Public (nombre et diversité)
1	Ecole (extérieur)	17h	Ensoleillé et tempéré	25 personnes environ Public de basses castes exception faite des deux institutrices Brahman et Gurung. Public composé de femmes avec enfants, quelques adolescents et le père d'une des comédiennes
2	Hall Gurung (intérieur)	20h	Nuageux et frais	50 personnes environ Touristes étrangers et népalais ; hommes et femmes gurung en proportion égales ; autorités du village gurung ; une dizaine de femmes de basse caste ; vidéastes de rock'n'wood
3	Hall Gurung (intérieur)	17h	Tempéré	8 personnes Une institutrice ; quelques enfants ; vidéastes de rock'n'wood
5	Ecole (extérieur)	18h	Pluie abondante	15 personnes environ Un homme gurung, plusieurs enfants et adolescent·es
4	Kiosque (extérieur)	7h30	Ensoleillé et tempéré	Sans public : caméra souhaitée uniquement. Seulement deux enfants en bas âge présents.

Tableau 11 : Une typologie des aléas de la performance théâtrale à Sirubari. Source : L. Landrin. Juillet 2020.

La première performance avec les adolescent·es s'est faite assez aisément dans la mesure où nous étions sur le temps de vacances scolaires, que le climat était favorable à une représentation en extérieur dans la cour et qu'il n'y avait pas de touristes au village ce jour-là. Nous avons donc un public d'environ vingt-cinq personnes sur les bancs. La seconde performance, celle des femmes gurung, est tombée par pur hasard un jour où un grand groupe de touristes et des membres du *Rotary Club* sont arrivés au village. Nous avons cru au début que cet arrivage massif allait mettre en péril notre performance puisque nous avons prévu une représentation à 17h et que soudainement les comédiennes se retrouvaient débordées en cuisine dans les *homestay* pour accueillir des touristes. Nous avons pensé annuler la représentation devant cet imprévu, avant qu'une femme du groupe ne propose de conserver la performance et de l'intégrer au show culturel prévu le soir devant les touristes. Partant de cette suggestion (qui ne faisait pas place à un filage général de la pièce), nous avons créé un petit espace de coulisse dix minutes avant la performance pour organiser le déguisement des comédiennes. La troisième performance a été celle qui a réuni le moins de personnes. Ce jour-là nous avons composé avec l'absence de l'un des acteurs principaux et la fermeture de l'école. Après avoir eu l'autorisation des Gurung pour utiliser le hall, les adolescent·es

ont fait leur performance vers les 16h, heure à laquelle la quasi-totalité du village était parti travailler dans les champs. Les quelques hommes que l'on a invité sur la route pour assister à l'évènement jouaient à des jeux d'argent dans les recoins du village nous ont dit ne pas pouvoir venir à la représentation parce qu'ils avaient « du travail ».

Nous avons attendu près d'une heure pour tenter de réunir des personnes au porte à porte, mais devant l'impossibilité d'attendre plus longtemps, nous avons décidé de faire la représentation symboliquement, devant un petit public de huit personnes. Le hall gurung avait l'avantage d'offrir aux comédien·nes une expérience de scène inédite avec un dispositif spatial propice au spectacle, mais le caractère fermé du lieu (dans lesquels les basses castes ne sont pas toujours les bienvenues) a nui à l'ouverture au public. Il était symboliquement intéressant que des adolescent·es de basses castes jouent dans ce haut lieu du village qui accueille parfois des touristes internationaux, mais la composition entre les différents aléas a produit une forme de performance à vide. Ceci étant, les adolescent·es étaient enthousiasmé·es par le moment. Enfin pour la quatrième performance, le public était très réduit pour une raison simple : il pleuvait abondamment mais les adolescent·es tenaient à ce que la pièce se fasse dans la cour de l'école, attendant une accalmie. La performance s'est tenue au milieu des gouttes d'eau, limitant la possibilité de filmer, limitant la présence d'un public et impactant l'aisance corporelle du jeu de scène général, puisque les comédien·nes cherchaient à se protéger de la pluie. Pourtant, l'excitation du groupe était à son comble et l'un des adolescents nous a dit : « c'est le plus beau jour de ma vie, et en plus il pleut », témoignant par-là que la pluie n'était pas un désagrément mais une forme de bénédiction, rejoignant par là une forme traditionnelle de félicité face à la pluie. Pour la dernière performance enfin, celle des femmes de basses castes, elle devait avoir lieu le même jour que celle des adolescent·es, la veille de notre départ. Mais comme cette performance avait vocation à être filmée, les comédiennes nous ont appelé au téléphone pour reporter la performance au lendemain matin, soit aux alentours de 7h30 au kiosque à l'écart du village. Nous avons du mal à croire à cette possibilité dans la mesure où nous avons fait l'expérience de retards chroniques, d'absences répétées, que nous n'avions pas organisé de filage de la pièce. Par ailleurs, Pariksha n'avait donné que quelques vagues consignes concernant la possibilité de costumes. Pourtant le jour J l'ensemble des comédiennes étaient là avec un costume dans le sac, et toutes avaient réussi à venir sans enfants (mis à part une), preuve de leur détermination à tourner la pièce. Avec ces quelques détails sur les contextes des performances, je souhaite montrer que les aléas ont été nombreux dans ce terrain d'étude, sans qu'ils constituent pour autant des caractères rédhibitoires à la représentation. Si je qualifie cette phase du protocole de *performance*, c'est parce qu'il y a eu véritablement un jeu d'adaptation et de dialogue entre une programmation de l'évènement et des facteurs imprévisibles, constituant l'essence même de ce dispositif. Par ailleurs, il m'importe également d'insister sur les moments clefs qui viennent en amont et en aval de ces évènements, puisque la fabrique d'une performance tient notamment aux espaces temps qu'il y a juste avant ou juste après la rencontre avec un public.

5.3 Avant/après la performance : une chronologie de la fête

Bien qu'exposée à de forts aléas, la préparation de la performance est dotée d'une forme d'union du collectif très spécifique, mélange d'appréhension et d'excitation à l'approche de la performance. Selon les terrains, Pariksha et moi avons plus ou moins eu le temps de préparer l'entrée en scène des comédien·nes, mais même lorsque ce temps était réduit à quelques minutes, l'instant a été sacralisé, comme dans tous les rituels d'arts de la scène. Les moments qui précèdent la performance sont cruciaux pour que le groupe se transmette l'envie de jouer ensemble et se communique sa solidarité dans la surexposition qui les attend. Ce rituel équivalait à passer d'un milieu à un autre, du huis clos de la troupe et à l'espace de la scène ouverte. Souvent séparé par une simple porte, les deux milieux ont une frontière fine et pourtant son franchissement est un grand saut. Pour évacuer le stress de l'entrée en scène, certaines actrices ou acteurs ont amusé la troupe dans les coulisses, c'est le cas d'une des Gurung qui s'est mise à chercher un coin pour faire semblant d'uriner, reprenant le mime qui avait amusé tout le monde quelques jours auparavant. Pour l'accompagner dans l'euphorie et le rire collectif, toutes les actrices ont repris son geste. Cela démontre l'existence d'un registre de langue qui leur était propre et qui les protégeait ensemble du regard des autres qu'elles allaient affronter quelques minutes après. Dans ces instants, l'enjeu d'une complicité est fort car chacun·e sait que la scène est encore une page blanche, tandis que dès que des images et des mots seront projetés sur elle, ils seront ineffaçables dans les mémoires. La performance est une écriture *in vivo*. Et par effet de contraste, les instants qui suivent la performance sont marqués par le soulagement et la satisfaction d'un accomplissement. Dans les cinq moments post-performances auxquels j'ai assisté, les groupes avaient de grands élans pour se féliciter et ils se témoignaient de beaucoup d'affection, y compris les plus âgés des adolescents qui avaient fait preuve de plus de réserve sur leurs émotions jusque-là. L'intensité des moments post-performance est notamment allé crescendo chez les adolescent·es entre mars 2017 et avril 2018, comme si l'appropriation des outils de la théâtralité avaient progressivement favorisé l'interconnaissance au sein des groupes. Lors de la dernière performance le 29 mars 2018 l'énergie de la troupe était telle qu'elle s'est transformée en fête. Construite spontanément dans l'une des salles de l'école à la sortie de la scène, une sorte de « boum » s'est formée sur le coup des 19 heures, avec des chants, de la musique, des danses et jeux de lumière avec une lampe de poche. Dans cette célébration, chacun·e a défoulé l'énergie suscitée par la performance, alors même que la pluie avait empêché la présence d'un grand public. Pour avoir un aperçu de l'atmosphère de festivité, je détiens quelques vidéo – floues – tournées par les adolescent·es pendant l'évènement, témoin d'un de ces instants post-performance. Je partage l'une d'entre elle pour diffuser le point de vue d'un des comédiens qui a eu envie de filmer la fête et d'en conserver un souvenir (*Vidéo 28*). Cette production personnelle réalisée avec mon appareil photo qui avait été laissé à l'usage collectif, renverse le principe d'enquête. Ici ce n'est pas la chercheuse qui cadre une ambiance ou qui capture un morceau de « son » terrain, mais les acteurs et les actrices du théâtre qui ont pris l'appareil pour renseigner et garder trace d'un évènement⁹¹.

⁹¹ À plusieurs reprises dans ces terrains j'ai laissé mon matériel à disposition des groupes pour qu'ils expérimentent des points de vue, des techniques de capture, et qu'ils ou elles deviennent actrices ou acteurs d'une production visuelle. Il m'a paru intéressant que les groupes ne soient pas que figurant·es sur l'image mais qu'ils et elles soient dans la posture de reportage vis-à-vis de leur propre œuvre.

Vidéo 28 : Une capture de la fête par l'un des comédiens, A. Pariyar

Vidéo 28 : Une capture de la fête. Source : A. Pariyar. Le 29 mars 2018.

Dans les groupes adultes, la temporalité des performances ne nous a pas laissé autant de temps pour célébrer la fin de la pièce. En effet, dans un cas le moment post-performance a été intégré dans la suite du spectacle culturel du hall gurung ; et dans l'autre la pièce a été performée trente minutes avant notre départ en bus pour Pokhara. D'ailleurs, cette configuration *in extremis* qui avait été décidé par le groupe de comédiennes, a ensuite été critiqué quelques mois plus tard, car les femmes du groupe nous ont fait remarqué qu'elles n'avaient pas eu le temps de célébrer nos aurevoirs comme il se devait (avec des offrandes) et qu'elles avaient été déçues de ne pas rester ensemble pour célébrer l'évènement. Ainsi ces terrains montrent combien les temps d'avant et d'après performance sont structurants, quel que soit le public présent pendant la pièce de théâtre. Ces temps cristallisent le sentiment d'union au sein d'une troupe, encadrent le spectacle d'un bout à l'autre et permettent à une communauté de se sentir en possession de l'évènement en se protégeant de l'éventuel jugement d'un public. Après avoir présenté la mise en place de ces performances, j'aimerais à présent me centrer sur une étude de la réception des performances et sur cette configuration atypique de coprésence entre le public et les comédiennes, à partir du cas de la pièce performée par les femmes gurung.

5.4 L'espace de la performance : une étude de l'interaction scène/hors-scène dans la pièce des Gurung

La pièce de théâtre performée par les Gurung en novembre 2017 a eu un caractère exceptionnel par le nombre de spectatrices et de spectateurs présentes. Des autorités villageoises mais aussi des femmes de basses castes et des touristes anglais ont assisté à la représentation, faisant de cette pièce un évènement « grand public ». Comment s'est organisé la scène dans cette performance et quelles ont été les réactions de ce public mixte dans la découverte du jeu de scène ? Pour aller plus avant dans l'analyse de cet espace de performance, je souhaite partager un extrait vidéo qui témoigne de l'ambiance de la pièce et de la nature des échanges produits.

Vidéo 29 : Un public actif qui encadre l'espace de la scène

Vidéo 29 : Un public actif qui encadre l'espace de la scène. Source : L. Landrin. Le 4 novembre 2017

Tout d'abord on peut s'apercevoir que l'espace du hall n'a pas été pensé pour la performance. À la place d'un public frontal (comme ce que nous avons imaginé dans les répétitions), des spectateurs et spectatrices cernaient la scène de toutes parts. Ainsi, le banc qui devait servir de décor pour l'une des scènes de la pièce a lui aussi été utilisé par des spectateurs. Dans cette performance, la porte d'entrée du hall faisait office d'entrée et de sortie de scène pour les actrices. Les comédiennes ont

donc dû improviser avec le public présent, son placement hasardeux. Dans cette configuration de représentation il n'y avait donc pas les formes spatiales qui permettent de sacrifier et de découper une scène théâtrale par rapport au reste du monde tels que des rideaux, une salle plongée dans le noir, des coulisses ou encore un plateau de jeu surélevé. Par conséquent cette composition libre avec l'espace induit un rapport particulier à *la fiction*, étant donné que l'espace de jeu n'est pas séparé par une frontière bien visible du reste de l'ordinaire. Cette expérience bouscule dès lors les codes de la théâtralité dans la mesure où la pièce est jouée dans un lieu non conventionnel du théâtre, et que son organisation brouille la frontière acteur/spectateur qui est ordinairement constitutive d'une représentation théâtrale. L'espace de performance tel qu'il est apparu dans la pièce des femmes gurung a mis côte à côte un univers fictionnel et un univers quotidien de sorte à les faire communiquer dans un espace très resserré. Si bien que l'une des premières caractéristiques de cet espace de performance, c'est une coprésence des logiques spectaculaires et des structures coutumières d'un certain mode d'habiter. Deuxième élément notable sur cette vidéo, c'est la réaction du public face à cette proposition scénique inattendue. En effet, si les habitant·es du village ont l'habitude d'assister à des chants ou à des danses dans ce hall, personne n'avait jamais assisté à une pièce de théâtre. Or l'inédit de la situation a généré une forme de sacralisation de la scène alors même que celle-ci n'était pas discernable matériellement dans la pièce. Un des éléments intéressants de cette performance, c'est que ce sont les caméras et téléphones braqués sur la pièce qui ont délimité l'espace de jeu. Par exemple sur l'un des bancs où est assise une actrice, un homme du public est assis également, mais ce dernier ne s'est pas déplacé et cela signifie qu'il n'a pas eu le sentiment d'être « sur scène ». Son voisin qui se trouve être le chef du comité touristique, filme avec son téléphone, et lorsqu'il y a un membre du public sur sa route, il se contente de le contourner. Ce même homme qui filme n'hésitera pas à se rapprocher à moins d'un mètre des comédiennes pour filmer la performance au plus près. De fait, la scène était dispersée un peu partout dans la pièce et c'est l'assise du public – ou son déplacement – qui délimitait l'espace de jeu. Par ailleurs, la présence des téléphones qui filment est le marqueur d'au moins deux aspects essentiels : elle montre que certaines personnes se sentent particulièrement concernées par la performance ; et elle montre aussi que cette pièce est assez inédite et spectaculaire pour qu'elle vaille la peine d'être montrée à d'autres plus tard. Par exemple, si ce chef touristique se sent concerné par la pièce, c'est notamment parce qu'il avait encouragé la constitution du groupe de théâtre lors de la réunion du comité (*Carnet de terrain 3*), mais certainement aussi parce que j'avais organisé une interview de lui la veille. Son attitude est sans équivoque : il filme la pièce de bout en bout et demande au public de faire silence pour respecter l'œuvre, tandis que lui-même se retrouve sur scène dans le champ de vision du public tout au long de la pièce. Cet homme n'est pas le seul à filmer, il y a aussi des adolescentes gurung et des touristes qui ont leur caméra braquée et qui n'hésiteront pas elles et eux aussi, à changer de lieu pour avoir un bon point de vue sur la scène. Le second élément d'analyse vient donc du fait que l'espace de la performance est marqué par une unicité, qui aux yeux du public, mérite d'être enregistré.

Enfin toujours sur cet extrait vidéo, un dernier point me semble devoir être souligné, c'est l'attitude de cet homme assis sur le banc et qui baisse les yeux. Sa présence dénote avec le reste des spectateurs et spectatrices. Jum Gurung fait aussi parti du comité touristique, il est l'un des principaux financiers du village et s'est opposé à notre présence au village du fait que nous ne payions pas Pariksha et moi, le package touristique à chacune de nos arrivées à Sirubari. Plus tard

(voir chapitre 7) ce chef changera radicalement d'attitude en nous faisant des honneurs pour la diffusion de l'ouvrage de restitution et il prétendra publiquement ne pas avoir été au courant de ce que nous venions faire dans le village – alors même qu'il est ici spectateur aux premières loges. Sa présence à la performance était étrange et notre interprétation commune avec Pariksha est la suivante : Jum était déjà un peu ivre au moment où a débuté la pièce. On le voit tenir un verre de whisky à la main et passer tout le temps de la performance à tenter de se faire discret. Il sait que des regards et des caméras dans le public sont braqués sur lui indirectement, mais plutôt que de s'en aller de son poste, il préfère rester et tenter de dissimuler son ivresse. On voit que son regard est porté vers le bas et qu'il évite de lever les yeux sur la scène. Et pour cause : la pièce qui se passe à moins d'un mètre de lui est en train de dénoncer l'alcoolisme au village et les dégradations qu'il engendre. Alors que les femmes du public sur la droite de la vidéo se laissent aller à un rire exutoire dès les premières minutes de jeu – cherchant à se cacher le visage sous leur écharpe, Jum ne rit pas. Malgré lui, Jum a incarné une toile de fond pour la pièce qui était presque une aubaine pour les comédiennes, et c'est elles qui me l'ont fait remarquer quelques mois après la pièce en visionnant cet extrait. En effet, la consommation d'alcool et l'autoritarisme de ce chef devenaient le décor sur lequel se projetait la pièce de théâtre, à la manière d'un écho réel et simultané de la fiction en jeu. Sans en calculer l'effet à l'avance, la pièce a créé un ensemble de tableaux forts en contrastes, juxtaposant par exemple sur un même plan un homme plein de pouvoir assis sur un banc et qui baisse les yeux pour se faire oublier, et la figure d'Urmila à terre, pensive et déterminée. Du point de vue que j'avais sur la performance (entourée d'autres spectateurs et spectatrices), il y avait même un jeu de miroir assez marquant. Sur la capture d'écran ci-dessous, on voit une comédienne accuser ouvertement son mari pour sa paresse et son alcoolisme, tandis que dos à elle dans l'exact prolongement du mari fictif, figure Jum qui boit son whisky (*Figure 69*).



Figure 69 : Un effet miroir du dialogue réel/fiction. Source : L. Landrin, capture d'écran du 12 juillet 2020.

Ici, Urmila dans le jeu de scène condamne la figure de l'homme qu'elle a devant elle et qui baisse les yeux car il se sait coupable, mais elle a derrière elle le miroir incarné de ce personnage : un homme véritable, avec un verre à la main, qui lui aussi baisse les yeux. Si bien qu'à partir de cette capture, on pourrait facilement imaginer que la comédienne fasse un demi-tour sur elle-même pour adresser son monologue à l'homme qui n'est déjà plus un spectateur lambda, mais un acteur malgré lui de ce que la pièce illustre. Bien entendu, ce point de vue critique reste mon interprétation singulière de la performance, mais lors de mon retour au village six mois après cette pièce, les femmes gurung n'ont eu de cesse de me demander de revoir la vidéo pour décortiquer les réactions du public et se sont amusées du piège dans lequel s'était mis Jum. Pas moins de huit fois consécutives nous avons regardé cette vidéo chez l'une des actrices. Et je veux montrer par-là que dans l'espace de performance qui s'est dessiné, le hors scène s'est invité sur scène et que le public a constitué un décor vivant par ses réactions, ses postures et ses déplacements dans le hall.

Dernier élément sur lequel j'aimerais insister c'est l'influence du public sur le thème de la pièce, virant du dramatique au comique. En effet, si le public semble affecté et silencieux au début de la pièce qui s'ouvre sur le chant d'Urmila, il finit dans un grand rire général à la fin de la pièce, apportant un effet comique non négligeable à la performance. Le point de bascule, c'est l'entrée en scène du personnage de l'homme saoul. À la manière d'une force centrifuge l'interprétation de l'actrice et la nature transgressive de son jeu ont provoqué l'hilarité. La scène et les discours qui s'énoncent sur scène n'ont rien de drôle au contraire, mais la performance a créé un tel effet de surprise que c'est le rire exutoire qui a pris bientôt le dessus sur toutes les autres réactions émotionnelles possibles. Et il était intéressant de voir que le rire s'est diffusé à la manière d'une vague, partant d'abord des spectatrices (gurung et basses castes), pour atteindre les touristes népalais et étrangers (qui ne comprenaient pas un mot des dialogues mais qui étaient séduits par le jeu), avant de toucher les hommes du village et même les plus concernés par la critique (ceux qui avait précisément à ce moment-là, un verre d'alcool à la main). Le rire a été communicatif, il a été d'abord contenu par quelques spectatrices avant de se libérer et d'embarquer la salle, tandis que le chef du comité touristique essayait de ramener le calme. Pendant une minute de la performance les rires du public empêchaient d'entendre les dialogues, mais les actrices s'en sont saisies en accueillant les commentaires ou les propositions de jeu venant des spectateurs. Ces différentes analyses m'invitent à considérer que la performance livre un message malgré elle, produit par les réactions et les participations hors scène. C'est ce que François Laplantine appelle notamment l'ambiance : « Une ambiance ne peut être individuelle. Elle est toujours ambiance commune d'une scène dans laquelle nous nous trouvons, ce qui suppose un partage du sensible » (Laplantine 2018 :59). Et c'est précisément parce qu'il y a une ambiance (quelle que soit sa nature) que l'on peut identifier un *espace de performance* (au-delà des jeux d'actrices, du thème ou de l'occupation du plateau). L'ambiance d'une performance permet de conceptualiser le corps-à-corps engagé par la pratique artistique (Le Lay, 2019). En d'autres termes, cette expérience à Sirubari m'invite à reconsidérer de manière plus théorique la place qu'ont les spectatrices et les spectateurs dans l'espace coconstruit de la performance et la manière dont ils et elles y *prennent part*.

5.5 La participation ou le « paradoxe du spectateur » (Rancière, 2008)

« Ce paradoxe est simple à formuler : il n’y a pas de théâtre sans spectateur (fût-ce un spectateur unique [...]). Or disent les accusateurs, c’est un mal que d’être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d’une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu’elle recouvre. Deuxièmement, c’est le contraire d’agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c’est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d’agir » (Rancière, 2008 :8)

Le paradoxe qui traverse l’histoire du théâtre selon Rancière se résume à une tension simple qui juxtapose la passivité des spectateurs/spectatrices et leur présence indispensable pour faire théâtre. En effet, la passivité du public sous-tend les études théâtrales, tant pour les questionnements politiques qu’esthétiques qu’elle soulève (Arrigoni, 2017; Boisson, 2013; Ubersfeld, 2015). L’inaction du public mettrait en péril les objectifs du théâtre, car la communication qu’elle instaure avec les spectateurs/spectatrice est son moteur politique. Pour Boal notamment, la posture passive des spectateurs et des spectatrices est une abomination, une entrave au caractère premier et essentiel du théâtre qui est celui d’éveiller des consciences et d’inviter à l’action (Boal, 2014). À partir des années 1960, la nécessité d’une autre relation au public est particulièrement vive chez les dramaturges (Boisson, 2013). Ainsi Brecht, Brook, Boal ou Grotowski par exemple, tous partisans d’un théâtre militant, cherchent des méthodes scéniques pour rendre au public sa capacité d’action et le sortir de son inaction. Pour certains il faut rompre l’effet de distanciation engendré par la fiction et rappeler en permanence au spectateur ou à la spectatrice qu’elle est devant une illusion. C’est le cas de Brecht qui est connu pour sa pratique de la « double énonciation » qui consiste à faire sortir les comédien·nes de leur rôle, à interrompre le jeu théâtral pour dire une chose en aparté au public avant de reprendre la pièce (Brecht, 1977). Inviter la spectatrice ou le spectateur à découvrir la mécanique interne de la pièce et ses dessous, est une manière de désaliéner le spectateur et le sortir de sa passivité. Pour d’autres dramaturges au contraire il faut chercher à faire oublier au public qu’il est un public : il faut l’inclure dans le jeu. C’est le cas assez controversé du théâtre-laboratoire de Grotowski :

« L’acteur est une sorte de sorcier qui, pour agir plus puissamment sur l’esprit du spectateur, se mêle à lui. La plus grande hardiesse de ce “théâtre-laboratoire” c’est de passer outre très résolument au sacro-saint divorce de la scène et de la salle. À Opole, la salle, c’est la scène ; la scène, c’est toute la salle. Plus de spectateurs passifs : ils sont intégrés à la représentation, les acteurs voisinent avec eux, jouent à côté d’eux et à travers eux. » (Raymonde Temkine dans Boisson 2013)

En quelque sorte la représentation des femmes gurung ressemble à cette forme de théâtre-laboratoire dans lequel un public est fondu dans la performance et intègre la scène. Pourtant cette disposition du public n’était pas un effet recherché ni une proposition politique venue d’une dramaturge, simplement un contexte de composition avec le lieu. Si le « paradoxe du spectateur »

soulevé par Rancière m'intéresse, c'est précisément parce que sa réponse ne se situe pas dans un effet de jeu théâtral mais dans une réévaluation de cette frontière devenue presque mythologique entre les spectateurs et les acteurs. Les spectateurs et les spectatrices sont-elles véritablement dans la passivité ? Selon Ubersfeld qui répond par la négative :

« Le spectateur est l'autre participant vivant de la représentation théâtrale. Il est l'Autre, son perpétuel allocutaire, le destinataire de sa pratique. Il n'est pas passif, et il n'est nullement nécessaire pour le rendre actif de le faire bouger ou changer de place ou de le mélanger aux acteurs [...]. Il reçoit les informations, les trie, choisit ce qui l'intéresse, focalise sur ce qui le touche, reçoit des chocs esthétiques, reconstruit des tableaux. Il reçoit les sentiments montrés par l'acteur-artiste, leur *répond* par la réaction (psychique) appropriée. Intellectuellement, il *comprend* ce qu'il voit en relation avec son univers propre, sa compétence esthétique, son univers idéologique » (Ubersfeld 2015 : 90)

Selon cette conception, le ou la spectatrice n'a pas besoin d'être stimulé·e par des techniques théâtrales spécifiques pour abattre le quatrième mur et devenir membre active de la représentation. Cette perspective décentrée sur le prendre part du public est intéressante puisqu'elle suppose que le théâtre ne se résume pas à l'observation d'une scène mais réside dans la porosité et l'écho que produisent chez d'autres, les histoires jouées sur scènes. Le théâtre ce n'est pas une démonstration manipulée par des actrices/acteurs sur une scène bien décorée, c'est l'actualisation par le public, de ce qu'une histoire lui dit. Et c'est l'une des raisons pour laquelle la qualification d'un *espace de performance* me semble pertinent à introduire (après le lieu théâtral et la scène) : afin de dépasser la construction fracturée qui veut que la participation active soit du côté de la scène. Considérer un espace de performance crée une unité d'espace-temps avec des émotions et des corps en correspondance sans différencier celles et ceux qui seraient passifs et celles et ceux actifs. Le théâtre plus encore que la peinture ou le cinéma produirait une forme de communauté de savoirs au point que Rancière pose la question : « Que se passe-t-il au juste, parmi les spectateurs d'un théâtre, qui ne pourrait pas avoir lieu ailleurs ? » (Rancière, 2008 : 22) . Ce qu'il s'y passe conclut-il, c'est l'activation d'un « principe vital de la communauté » (*Ibid.*). Car lorsqu'une action est conduite sur scène, les actrices et les acteurs mobilisent les corps du public, leur redonnant ainsi un pouvoir auquel ils ou elles avaient peut-être renoncé. Selon Rancière, le jeu de scène a cette aptitude à réactiver une intelligence, une énergie et un pouvoir chez celui ou celle qui participe au vécu de la scène (*op.cit.* :9). Si l'on suit cette proposition, on devrait donc estimer que le théâtre n'est pas seulement *le lieu depuis lequel on regarde*, mais le lieu depuis lequel on ressent et on agit. Ainsi, la performance de théâtre contiendrait dans son acte originel un pouvoir actif. C'est du moins un point avec lequel s'accorde nombre de dramaturges ou de critiques de théâtre. Patrice Pavis par exemple explique que « le corps parlant et jouant de l'acteur invite le spectateur à entrer dans la danse » (Pavis, 2002). Selon lui les actrices ou les acteurs ont des « corps conducteurs » qui transmettent leur énergie et leur volonté à l'ensemble des regardant·es (*Ibid.*). Pour Eugenio Barba, le théâtre dispose des « corps-en-vie » qui se dilatent sous le regard du public pour produire des transferts de corps à corps (Barba, 1985). Que ce soit chez Ubersfeld, Rancière, Barba ou Pavis, les corps du ou de la spectatrice est engagé dans la performance théâtrale, et les interactions des corps et des affects produit une sorte « d'énergie rayonnante » (Barba & Savarese, 2008). Avec cette acception, la production d'une représentation théâtrale est le résultat non pas seulement de comédien·nes sur un plateau, ni seulement des réactions dans un public mais bien du dialogue entre les deux parties.

Selon Rancière, les réformes des années 1960 « ont fait du théâtre le lieu où le public passif des spectateurs devait se transformer en son contraire : le corps actif d'un peuple mettant en acte son principe vital » (*op.cit.* : 11). Et je pense que le critère de lieu est ici indispensable au maintien de cette proposition. C'est parce que les comédien·nes et le public sont rassemblés, parce qu'ils sont en coprésence, qu'une communauté peut *prendre part* à la redéfinition des enjeux sociétaux évoqués sur scène. Ce que je veux dire c'est que la communauté qui naît dans l'espace temporaire de la performance à Sirubari n'est pas bercée par des codes préétablis, mais confrontée à elle-même. Elle est ce que Rancière nomme une « présence à soi » (*Ibid.*). La communauté construite le temps d'une performance est une « constitution sensible de la collectivité » (*Ibid.*): elle crée une assemblée de gens qui prennent conscience et discutent de leurs intérêts communs grâce au support de la situation représentée sur scène. Cette conscientisation fait sortir le public de sa position de passivité car « au lieu d'être en face d'un spectacle, ils sont environnés par la performance, entraînés dans le cercle de l'action qui leur rend cette énergie collective » (*op.cit.* :14). Être dans le public est donc moins une situation qu'une action : les spectatrices et spectateurs ne font pas partie de la performance, ils y prennent part. Pour autant, cette énergie collective n'équivaut pas à ériger un point de vue unique. C'est d'ailleurs la multiplicité des points de vue sur le plateau qui produit l'activation de la communauté, et non sa convergence absolue. Comme le dit Ubersfeld, le ou la spectatrice trie l'information qu'elle reçoit, interprète, sélectionne et compare. C'est donc la connexion de ce qui est montré sur scène avec ce qui est connu par ailleurs chez d'autres qui fait le sens d'une œuvre. Dans le théâtre, il faut qu'une collectivité confronte ses expériences situées pour les élargir, au travers d'une connexion d'expériences. Rancière estime que « c'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation du chacun de nous comme spectateur » (*op.cit.* : 23). Or cette résolution du « paradoxe du spectateur » rejoint l'épistémologie des savoirs situés qui estime qu'il n'y a, dans l'appréhension du monde que des points de départ différenciés et des croisements entre ces subjectivités que tout un chacun a intérêt à objectiver. Et cette résolution est analysable en termes d'organisation spatiale. Car si Rancière parle du théâtre comme d'*un lieu* en terme générique (l'endroit où une action est conduite), toute son analyse invite à considérer l'abaissement des frontières, la relation et l'échange au sein d'un espace qui rend possible la circulation des points de vue. Le pouvoir actif du théâtre est inséparable du dispositif spatial de coprésence qu'il engage. Dès lors, il est nécessaire de s'interroger sur ce qu'il reste de la performance une fois que cette coprésence est dissoute.

5.6 Les traces d'une performance

«Ce qui caractérise une performance, c'est son aspect éphémère, événement censé ne laisser aucune trace, si ce n'est mémorielle ; contrairement à la peinture de chevalet ou à la sculpture, la performance ne propose pas un objet pérenne, qu'on peut contempler à loisir dans un musée ou une galerie. Ce qui reste d'une performance, c'est *a minima* un récit, ou un scénario, et au-delà des photos, des films qui attestent que quelque chose s'est produit, mais ces traces, nous le verrons, ne sont pas des *œuvres* » (Péquignot, 2013).

Si le théâtre active une participation vitale, reste que l'espace de performance est momentané ; d'où la nécessité de questionner les traces que laissent ces passages éphémères au sein d'une communauté. Or la performance laisse différentes traces selon les échelles de temps que l'on considère. En effet, la performance laisse des traces immédiates au sein d'une collectivité en s'inscrivant dans une mémoire à court terme d'abord. Par exemple, dès le lendemain de la performance des Gurung, des passants nous ont arrêté sur le chemin pour nous demander à Pariksha et à moi si nous étions en route pour rendre visite à *Juṅgā* [la moustache]. Ce surnom amical de « la moustache » pour désigner l'actrice principale de la pièce est resté dans les mémoires et devant le succès de ce surnom, le mari de *Juṅgā* s'est lui-même renommé « la femme de la moustache » jouant avec l'inversion de genre impulsé par la performance. Cette anecdote révèle la persistance que peut avoir un rôle de théâtre une fois de retour dans le quotidien. Or dans les milieux ruraux et dans les petits villages comme Sirubari, l'information circule vite. Constaté l'écho de la performance au lendemain de l'évènement fait mesurer le risque qu'un groupe peut prendre en se mettant en scène. Et c'est parce que ces mémoires sont vives que le groupe des femmes de basses castes a préféré ne pas jouer devant un public au terme de ses ateliers. Mais surtout il faut noter que les performances théâtrales de Sirubari ont connu des trajectoires très différentes. Personne ou presque n'a parlé des représentations des adolescent·es ni de celle des femmes kami et damaï. Seule la performance des Gurung a eu une répercussion mesurable au point de laisser une trace chez celles ou ceux qui n'avait pas vu leur performance, car cette performance s'est transformée en récit d'une maison à l'autre, tandis que les autres ont été relativement invisibilisées. Or cela n'est pas surprenant au regard des logiques sociales : les Gurung forment déjà une communauté privilégiée au sein de l'ensemble du village, qui bénéficie non seulement d'une aura internationale, mais aussi d'une salle dédiée au spectacle et d'une autorité financière et morale sur la communauté des basses castes. Si la performance des Gurung a trouvé son auditoire, c'est notamment parce qu'il existait au préalable des structures qui pouvait la rendre audible, ce qui n'était pas le cas des autres communautés.

Pour autant, le fait qu'un public ait ri à une pièce ne dit pas grand-chose de la trace qu'elle laisse dans l'appréciation du message. En effet, quelques mois après la pièce, les femmes réunies à nouveau en petit comité devant la vidéo de leur performance m'ont expliqué la situation en ces termes : « le public a ri parce qu'il était surpris de notre jeu et de notre courage », tandis qu'une autre a ajouté : « la pièce est devenue comique, mais ce que les gens n'ont pas voulu voir, c'est que la pièce parlait d'eux ». Dans cette discussion, les comédiennes regrettaient que leur pièce ait simplement été perçue comme quelque chose de drôle alors que les problèmes évoqués étaient à leur goût très sérieux et qu'ils demandaient réparation. En effet, en termes très concrets aucun changement notable n'a été impulsé au village suite à cette pièce (ni au niveau des lois ni dans l'organisation sociale). Pour les autres pièces de théâtre, le constat est sans doute plus frappant encore : malgré les tabous soulevés pendant les ateliers, les jeux de rôle transgressifs sur scène et les rires du public, les performances n'ont pas produit d'ondes visibles dans le village. Bien qu'étant convaincue de la nécessité d'un espace de non mixité pour faire advenir des paroles et des voix de femmes ou d'adolescent·es au travers du théâtre, il reste que les performances organisées à Sirubari n'ont pas trouvé leur public. Du moins, elles n'ont pas eu le retentissement que je pouvais espérer à la sortie des ateliers. Et ce constat met en lumière l'une des structures fortes du fonctionnement social : les performances théâtrales d'adolescent·es ou de femmes n'intéressaient guère les autorités. L'initiative de création de ces groupes n'a pas été spontanément relevée ni encouragée, les

performances sont donc restées des évènements non publicisés, mis à part celle des Gurung qui s'est greffée sur un lieu et une structure de diffusion déjà existante. En sus de cela, les règles du quotidien reprennent rapidement le dessus une fois l'évènement théâtral passé. Enfin il s'est également avéré compliqué d'obtenir des avis développés sur ce que le public avait ressenti ou éprouvé face aux performances. La majeure partie des habitant·es se contentait de me dire « c'était bien », « c'était drôle avec la moustache » ou « j'ai bien aimé », restant dans un vocabulaire assez clos. Par conséquent, il est difficile d'évaluer les traces laissées une performance au sein d'une communauté puisque celles-ci ne s'expriment pas en termes de rupture majeure, de contestations violentes ou de révolution. Ce qui mènerait à conclure qu'en dehors du temps fort des performances, des souvenirs du lendemain ou de l'intensité interne vécue par les petits groupes de comédien·nes, les évènements théâtraux n'ont pas eu d'effets au village.

Pourtant, je fais l'hypothèse que les traces que laissent une performance chez les comédien·nes comme dans une communauté villageoise sont diffuses et étendues dans le temps. En consultant les mémoires du théâtre à long terme par exemple, d'autres éléments apparaissent à l'étude. Par exemple, lorsque nous sommes revenues à Sirubari un an après la dernière performance des femmes de basses castes (en mars 2019), nous avons été invitées chez les comédiennes de basses castes, très spontanément. Or chez plusieurs d'entre elles, une photographie polaroid était affichée sur une poutre à l'entrée de la maison. Cette photographie, c'est celle que j'avais capturée à la fin de la pièce de théâtre pour leur laisser un souvenir immédiat de leur œuvre (*Figure 70*). Un an après, ce polaroid était aux côtés de l'unique photo de famille que contient chaque espace domestique ou presque. Cette disposition de l'image que j'ai pu observer dans plusieurs maisons a quelque chose de symboliquement intéressant : non seulement les comédiennes ont gardé précieusement ces polaroids, mais en sus elles ne les ont pas conservé secrètement : elles les ont exposé à côté de l'un des éléments les plus structurants de la maisonnée. Avoisinant une photo de mariage ou de famille, la figure photographique d'une comédienne apparaissant seule et dressée avec une posture de force est une trace de transformation non négligeable. Car cette disposition de l'image place au même niveau deux formes de reconnaissances : celle de la structure sociale – dont elles font partie – et celle d'un accomplissement personnel – auquel elles prennent part. Visiblement ces femmes avaient imposé leur évidence : cette photo était une fierté et l'une d'entre elle m'a dit : « quand je ne vais pas bien, je la regarde et ça va mieux ». Ainsi de manière non bruyante, des images atypiques de ces femmes se sont diffusées dans le cadre à la fois rassurant et coercitif qu'est l'espace domestique.



Figure 70 : Les polaroids capturés après la pièce et distribuées à chacune des comédiennes : fabrique d'une trace diffuse dans les espaces domestiques. Source : L. Landrin. Le 30 mars 2018.

Par ailleurs, il est incontestable que la performance des Gurung a eu des échos notables dans la partie basse caste du village. Car lorsque Pariksha et moi sommes arrivées à Sirubari pour notre troisième terrain, les femmes damaï et kami sont venues nous chercher pour faire du théâtre. Alors même que notre proposition de départ (en avril 2017) concernait directement ce public, nous n'étions pas parvenues à passer outre l'ensemble des obstacles structurels et conjoncturels pour constituer un groupe de femmes de basses castes (voir chapitre 4). Mais six mois après avoir vu ou entendu parler de la pièce faite par les Gurung, le *Daughters in law group* est venu vers nous et l'une des femmes s'est exprimé en ces termes : « l'autre fois vous êtes venues et nous n'avons pas su nous rendre disponibles. Après vous êtes parties et nous avons regretté, nous nous sommes demandé quelle image vous alliez garder de ce village. Maintenant on est prêtes ». Une autre femme a demandé à voir la vidéo de la performance des Gurung. Elle a beaucoup ri puis en se tournant vers Pariksha elle lui a demandé : « est-ce que nous aussi on peut arriver à faire ça ? ». Dans la manière dont le groupe a formulé sa demande vis-à-vis de nous, il était évident qu'il y avait la référence à la performance gurung, et l'envie de « faire pareil ». Tout laisse à penser que s'il n'y avait pas eu d'abord un groupe de femmes gurung prenant le risque de faire du théâtre et récoltant un certain succès dans cette aventure, le groupe de femmes de basses castes ne serait pas advenu. Il fallait donc qu'un autre groupe (socialement plus reconnu) prenne l'initiative de jouer sur scène et que cette initiative se passe bien, pour que l'activité théâtrale représente un intérêt visible, légitime et enviable. Cette circulation tacite de l'information vis-à-vis de l'expérience théâtrale montre que la performance a eu plus d'effets que ce que j'avais pu mesurer au travers de quelques conversations suite aux représentations.

Pour aller dans le même sens, il faut faire le récit de l'accueil que nous ont adressé les adolescent·es lors de notre quatrième terrain en avril 2019. Dans ce séjour à Sirubari, nous n'avions pas prévu de faire du théâtre : l'objectif était la restitution du livre. Pourtant le lendemain de notre arrivée, des adolescentes sont venues nous chercher avec les clefs de l'école en main. Nous sommes entrées dans une salle de classe en suivant une dizaine d'adolescentes qui se sont soudainement mises à enchaîner tout un ensemble d'exercices. Assises au fond de la classe Pariksha et moi avons assisté à tout un spectacle improvisé composé de danses, de chants et d'enchaînement de théâtre image. Les adolescentes avaient visiblement intégré le théâtre à leurs jeux quotidiens et elles avaient à cœur de nous placer en spectatrices pour nous présenter leur dernière réalisation. Là encore, cette démonstration venant à nous par surprise m'a permis de mesurer que l'approche du théâtre s'était inversée en l'espace de deux ans. Au départ nous étions dans la difficulté pour constituer des groupes au sein du village, tandis que dans ce témoignage d'accueil, les adolescentes venaient nous chercher pour nous présenter leur petit spectacle, construit en autonomie. Ces quelques exemples indiquent qu'il est plus facile d'évaluer les traces de l'activité théâtrale que les traces d'une performance auprès d'une communauté de spectateurs ou de spectatrices. Mais ces récits montrent aussi qu'entre chaque terrain d'étude, la performance d'un collectif a marqué les esprits et s'est diffusée dans le village de manière souterraine, au fil de discussions ou de pratiques auquel je n'ai pas assisté. C'est peut-être ces traces qui échappent à la chercheuse et qui font leur chemin dans l'équilibre du système villageois qu'il faut se résoudre à ne pas connaître pour leur laisser leur agentivité. Car les traces des ateliers comme les traces des performances continuent de vivre avec des mémoires, des oublis ou des réinventions qui dépassent irrémédiablement les quelques mois ou années qu'un·e chercheur·e passe sur un terrain pour vivre au-delà de lui ou d'elle.

Conclusion

Contrairement aux deux chapitres précédents qui portaient respectivement sur le lieu théâtral et sur la scène, ce chapitre s'est concentré sur l'étude d'un espace de performance afin de saisir les enjeux associés à la création d'une œuvre publique. J'ai commencé par poser la question faussement simple de la pertinence de performer des pièces à la fin des ateliers de théâtre à Sirubari. Jouer devant un public implique de s'exposer au regard des autres et cette configuration implique tout un processus d'écriture : jouer pour dire quoi, avec quelle répartition des rôles, quelle morale, devant qui et avec quelles conséquences ? Dans la conception du théâtre déclencheur, la performance n'est pas une étape nécessaire ni un passage obligé mais toujours une option proposée et débattue en groupe. Et d'ailleurs chaque groupe de Sirubari a fait ses propres choix en la matière.

En termes de protocole de recherche, la performance offre un espace d'étude stimulant puisqu'elle permet d'analyser la manière dont un collectif construit ce qu'il a envie de donner à voir et la manière dont il choisit de le donner à voir. Renseigner la fabrique d'une performance depuis une posture d'observation participante consiste à la fois à laisser un groupe constituer sa propre écriture théâtrale avec l'aide d'une metteuse en scène, et à collecter des données sur les interactions créées par la représentation. À partir de l'expérience de Sirubari j'ai présenté de manière critique différentes méthodes d'écriture de plateau en expliquant le rôle central qu'ont eu les répétitions dans ce protocole. J'ai montré comment le regard de l'autre (de manière anticipée ou improvisée pendant la performance) invitait à affiner et approfondir la fabrique d'un autre rôle social. Ceci

pour dire que créer une performance théâtrale pour les comédien·nes, c'est en quelque sorte réinjecter dans le village une lecture critique de l'organisation du quotidien. Alors même que le quotidien est la source d'inspiration des ateliers de théâtre déclencheur, il devient ici le support d'une projection. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité transcrire entièrement les dialogues joués lors des représentations.

J'ai montré également que toute cette fabrique théâtrale avait été soumise à différents imprévus, rendant profondément incertaines les performances théâtrales jusqu'à la fin de nos séjours de terrain. De ce fait, si j'ai choisi de parler d'un *espace de performance*, c'est pour insister à la fois sur l'unicité de l'évènement, sur la présence hasardeuse d'un public et sur la dimension relationnelle des interactions scène/hors scène. S'il était important de consacrer une analyse aux pièces en elles-mêmes (leurs thèmes et leur processus d'écriture), c'est la coprésence engagée par la représentation théâtrale qui fonde l'intérêt d'une étude de la performance. Identifier un espace de performance se justifie par la dynamique de coprésence qui fait du public un participant à part entière du théâtre. Alors que les spectateurs et spectatrices sont souvent relégués au rang de passivité (y compris chez Boal), comprendre la représentation théâtrale à l'aune d'un espace de performance permet d'envisager la production d'un spectacle comme une interaction au sein de laquelle les spectateurs et spectatrices prennent part à l'énonciation du sens de ce qu'ils ou elles voient. Pour terminer, j'ai évoqué l'épineuse question des traces de la performance. Epineuse parce que, par définition, une performance est éphémère et non mesurable. Le théâtre est un art vivant, toute photographie, capture vidéo ou mémoire n'est qu'un dérivé de l'œuvre. Mais surtout l'évaluation des traces des performances est difficile à mettre en œuvre au sein d'une étude de terrain. À quelle échelle de temps mesurer ces traces ? Comment voir les transformations apportées dans le quotidien, les relations, les espaces publics ou domestiques ? Le personnage de la « moustache » qui restera dans les souvenirs des villageois a remis sa jupe longue, il a rendu son pantalon mais continue de réinterpréter son souvenir de l'évènement. Je finirai par dire que lorsque l'on a partagé les vidéos ou les photos de performances avec les comédiennes concernées, elles nous ont proposé d'en faire un livre, et ce afin « que les autres voient ce qu'on a fait et ce dont on a été capable » (dixit une comédienne damai). De là est née l'idée d'une restitution écrite et imagée de ces éphémères performances théâtrales, et c'est au travers de cet ouvrage (Annexe 1) que je souhaite ouvrir une dernière session d'analyse qui concernera l'éthique, l'évaluation et la généralisation de cette méthode théâtrale.

Partie 3- Restituer, transférer et évaluer le théâtre déclencheur

Élaborer une thèse sur le théâtre déclencheur demande d'adresser à ladite méthode un certain nombre de vigilances. Après avoir exposé dans la partie 1 les raisons qui m'ont poussées à adopter des épistémologies critiques et après avoir détaillé en seconde partie la mise en place d'une pratique théâtrale dans un terrain népalais, il convient à présent d'évaluer la méthode du théâtre déclencheur au regard de son éthique et de sa reproductibilité. En effet, n'y a-t-il pas des risques inhérents à la pratique théâtrale qui demanderaient d'entretenir une certaine prudence vis-à-vis de cette méthode ? La volonté émancipatrice d'un art de la scène ne peut-elle pas, insidieusement, participer à renforcer des rapports hiérarchiques entre des individus et des groupes ? La constitution restrictive de petits groupes de théâtre n'est-elle pas *ipso facto* une logique d'exclusion ? Par ailleurs sur le plan scientifique, cette méthode permet-elle de comparer, de généraliser et de critiquer des faits sociaux conformément aux exigences des sciences humaines et sociales ?

Il s'agit dans cette troisième partie de thèse de questionner la pertinence d'une méthode de recherche basée sur une pratique de la scène et d'évaluer son caractère reproductible hors du contexte népalais. Au sein de cet ultime chapitre, je m'attacherai à répondre autant que faire ce peut, à la question que je posais en début de thèse à savoir : à qui profite cette recherche, à qui s'adresse-t-elle et sur quelles modalités peut-elle prétendre s'ajouter aux pratiques de géographes ? Afin d'étayer les enjeux de cette méthode et de questionner sa validité dans une optique de généralisation, je détaillerai à la fois des logiques de restitution des savoirs dans le cadre de la recherche menée à Sirubari mais aussi celles d'expériences connexes que j'ai mené en France ou en Suisse. Car c'est par croisement d'expériences que je souhaite questionner la pertinence d'une méthode de théâtre ; et ce tant en termes de données scientifiques que d'éthique dans la pratique. Avec cette dernière partie, j'entends donc montrer que l'évaluation de cette méthode ne s'applique pas qu'à la situation unique de Sirubari et qu'elle ne se réduit pas non plus à la relation fondatrice que j'ai eu avec la comédienne et metteuse en scène Pariksha Lamichhane. Au-delà du cas d'étude népalais que j'ai pu analyser, le théâtre et l'usage de la scène sont des outils et des espaces matériels concrets qui peuvent rejoindre les méthodes d'enquêtes des géographes, à condition de considérer que ces techniques ouvrent des champs de participation à hauts risques. Évaluer cette méthode demande donc de considérer une intrication fine des enjeux éthiques et des enjeux de productions scientifiques. Car si cette méthode tend vers une horizontalisation des savoirs, elle demande un engagement fort des participant·es et impose pour cela, de redoubler de vigilance sur ce que le théâtre crée.

Chapitre 7- Le théâtre : une pratique à hauts risques ? Critiques et généralisation d'une méthode qui pense une éthique dans la pratique

En fin de chapitre 6, j'évoquais les difficultés à produire une *trace* à partir d'une méthode performative comme celle du théâtre. Toutefois, ce n'est pas la fugacité des arts vivants qui pose problème dans la recherche que j'ai menée. En effet, ce qui me paraît problématique – donc intéressant – c'est de voir comment une enquête peut produire des savoirs qui sont d'ordinaire invisibilisés. Ce que cherche le théâtre, c'est l'édition de paroles, de récits et de mises en scènes au sein d'un collectif situé qui apprend de nouveaux langages. Mais cette manière inédite de se raconter et de s'exposer au groupe repose sur des formes d'interactions, d'émotions, et de partage des savoirs qui soulèvent des questions déontologiques. Ce chapitre énonce par conséquent un ensemble de prudences et de critiques à la méthode du théâtre déclencheur en tant que pratique de recherche.

Parce que l'un des cœurs éthiques de la recherche se situe dans la production de données et dans sa diffusion, ce chapitre fera d'abord état d'une initiative de restitution des savoirs sur le terrain pour se demander à destination de qui s'adressent les données issues de la narration par le théâtre. Ainsi la section 1 de ce chapitre exposera les options qui s'offrent aux recherches universitaires pour participer à une réduction des inégalités épistémiques. La section 2 partagera quant à elle l'expérience de création d'un ouvrage restitué à Sirubari. Le troisième temps de ce chapitre s'attachera par la suite à détailler cinq différents types d'expériences de recherche ou d'enseignement menées sur la base du théâtre déclencheur à Grenoble, à Paris ou à Genève. Cette comparaison de fonctionnement m'amènera dans un quatrième temps à donner des pistes pour généraliser cette méthode de recherche avant d'en faire la critique en partie 5 pour discuter spécifiquement des dangers inhérents à la pratique théâtrale. Tout ceci m'amènera à me prononcer en section 6 sur l'avenir d'une telle recherche à l'heure où les comités d'éthiques se mettent en place en France pour réguler les pratiques de recherche.

1. Fabriquer un objet commun de savoirs : les possibilités d'un au-delà de la recherche universitaire

« Les connaissances produites sont ensuite souvent diffusées dans des cercles restreints, entre pairs, par le biais de colloques et de publications scientifiques dont le format et les droits d'accès produisent un effet d'exclusion des groupes minoritaires. L'exclusion des groupes historiquement marginalisés du processus de production de la connaissance et d'accès aux résultats peut ainsi redoubler la violence sociale et économique qu'ils subissent par ailleurs. (Zotian, 2020)

1.1 Considérer les inégalités épistémiques

Produire une recherche universitaire participe insidieusement à reconduire des processus d'autorité intellectuelle et de privilèges épistémiques. C'est pourquoi de part et d'autre dans cette recherche j'ai souhaité maintenir une attention sur les formes plus ou moins conscientes d'expertise des savoirs. L'expérience de construction des groupes de théâtre, la réalisation de performances de même que la diffusion de mes résultats de recherche : toutes ces initiatives s'inscrivent dans des rapports sociaux façonnés par d'inégaux accès aux savoirs mais souhaitent contrer ces asymétries pour créer des relations d'interconnaissance plus horizontales. Cette posture rejoint plus globalement une vigilance à l'égard des « inégalités épistémiques ». Au travers de ce terme, les courants postcoloniaux et féministes entendent désigner un ensemble de phénomènes qui participent à reproduire des privatisations et des hiérarchies dans les savoirs, que ce soit à une échelle locale ou plus globale. À l'échelle mondiale par exemple, la production des savoirs académiques est fortement inégalitaire, et la mondialisation des données renforce leur système de privatisation. Non seulement les langues dans lesquels s'expriment les savoirs sont sélectives, mais les programmes de recherche, les bourses de thèse, les revues et leurs accès sont elles aussi fortement excluantes (Godrie & Dos Santos, 2017). Un simple exemple : Pariksha me disait ne pas savoir écrire formellement en devanāgarī (langue écrite du népal) parce que depuis l'école primaire, c'est en anglais qu'ont été exigés ses rendus scolaires. Pour écrire l'ouvrage de Sirubari, nous avons donc mobilisé le secours de quelques amies de Pariksha ainsi que celui de Rajesh Khatiwada, enseignant à l'Inalco de Paris, preuve que l'anglais a subordonné d'autres langues en uniformisant des expressions de la connaissance. Comme le décrit Franz Fanon (Fanon [1952] 2011) mais aussi plus récemment Aminata Traoré (Traoré, 2002), l'histoire coloniale a hiérarchisé les savoirs et formaté leur énonciation, participant à un processus de mise à mort progressive de certaines langues. Selon les courants postcoloniaux, cette réduction des manières de former la pensée s'apparente à un « d'épistémicide » (Santos, 2014). On peut penser que les délégitimations de certaines langues et dialectes « affaiblissent l'autonomie épistémique des communautés, c'est-à-dire qu'ils les laissent sans les moyens qu'elles avaient pour comprendre et contrôler leur environnement » (Godrie & Dos Santos, 2017). Du moins, cette forme d'injustice épistémique est visible dans les territoires ruraux du Népal où le réflexe des individus devant les questions d'une

chercheuse occidentale consiste presque systématiquement à revendiquer leur ignorance, alors même que ces personnes là maîtrisent généralement au moins deux langues (le népalais et un autre dialecte). Or il n'existe aucune ignorance dans l'absolu, seulement des ignorances relatives et comparatives, face à des standards du savoir.

Toutefois, l'héritage de la colonisation et la suprématie des langues européennes dans le monde ne sont pas les seuls à participer aux inégalités épistémiques (Phipps, 2019). À l'échelle plus locale, il y a aussi tout un ensemble de relations sociales et de structures qui façonnent différentes légitimités à s'exprimer ou à être écouté·e. Pour désigner ce phénomène, Miranda Fricker parle des « inégalités de témoignage » (Fricker, 2007). Elle montre ce faisant que certaines catégories de population manquent de « ressources interprétatives » pour exprimer leurs situations et partager leurs types d'oppressions : par exemple avant que des termes de « harcèlement au travail » ou de « viol conjugal » n'apparaissent, les personnes victimes de ces faits ne bénéficiaient pas des ressources d'interprétation capables de désigner ces méfaits. Mais Fricker démontre aussi dans ses travaux que certaines personnes souffrent non pas d'un manque de ressources interprétatives mais d'une insuffisante légitimité à livrer leurs témoignages d'oppression (Fricker, 2007). Par conséquent, avoir la ressource théorique pour identifier une situation vécue n'est pas gage d'être entendu·e. Il y a, dans la société comme dans les recherches académiques, un traitement différentiel des témoignages. Et c'est la raison pour laquelle il est important de considérer que « l'ignorance, comme le savoir, est située » (Tuana, 2006: 3). Alors que l'ignorance est souvent pensée en creux (comme l'inverse de ce que l'on sait ou de ce que l'on connaît), penser une *production de l'ignorance* permet d'enquêter sur les raisons des ignorances persistantes. Un exemple que donne Fricker : si la recherche médicale connaît encore peu de choses sur la contraception masculine, ce n'est pas tellement parce qu'on est ignorant dans l'absolu sur ce domaine, mais bien parce que l'on produit socialement cette ignorance, en évitant de financer ce type de recherche (Fricker, 2007). En déconstruisant les rouages des inégalités de témoignage et les productions de l'ignorance, Fricker montre que l'étendue de ce qu'on ne connaît pas n'est pas nécessairement une incompetence, mais parfois, un refus de savoir. Cette remarque vaut pour la construction des recherches académiques, mais aussi pour les systèmes de distribution des savoirs à Sirubari. Dans le Népal rural, la fabrique de l'ignorance de même que les inégalités de témoignage sont deux aspects très présents dans la composition des rôles sociaux. L'ignorance que les femmes ont de leur propre biologie et les structures soi-disant traditionnelles qui empêchent les femmes de se transmettre des savoirs sur l'accouchement ou sur les menstruations sont à mon sens, une forme de violence épistémique⁹². Sans entrer dans les détails de cet exemple, je souhaite montrer l'utilité de mener une recherche en gardant à ses côtés, le terme d'une « épistémologie de l'ignorance ». Car il permet d'enquêter sur les zones d'ombres de ce que nous ne connaissons pas, et d'analyser les raisons sociales, structurelles et politiques pour lesquels des champs entiers restent inconnus. Si je détaille ces motifs des inégalités épistémiques, c'est pour deux raisons : 1) Le terme d'inégalité épistémique nourrit l'étude des inégalités sur un terrain népalais ; 2) Il invite à considérer avec prudence notre participation à ces inégalités de savoir en tant que chercheur·e.

⁹² Je me permets d'énoncer cet avis dans la mesure où nous avons abordé ce sujet pendant les ateliers de théâtre et que ce sujet à fait l'objet de mon Mémoire de Master 2 à Bramhatola. Les femmes de basses castes en particulier ont évoqué leur relative ignorance sur leur biologie ; les craintes liées à cet inconnu et l'isolement problématique qu'elles connaissent pendant leurs règles ou leur accouchement. Collectivement, ces structures ont été identifiées comme des handicaps à la transmission des savoirs et des expériences.

En effet, les pratiques universitaires ne sont pas des activités indépendantes, elles sont prises dans ces productions sociales de l'ignorance et participent même parfois à les renforcer. Et si les inégalités épistémiques sont importantes à identifier, c'est parce que les savoirs de chercheur·es forment une autorité toute particulière, prise inévitablement dans une forme de hiérarchie des savoirs et capable d'exclure d'autres formes de savoir. Lorsqu'un·e chercheur·e énonce une expérience par exemple, nous considérons généralement que c'est un savoir ; lorsqu'une personne de terrain énonce une expérience, nous considérons plutôt que c'est un récit. Dès lors que l'on considère le contexte colonial de subordination, l'inégalité de témoignage, les ressources interprétatives et la production d'une ignorance, toute recherche est potentiellement visée par la reproduction de hiérarchie des savoirs. Cela questionne donc notre responsabilité et notre capacité, en tant que chercheur·e, à contrer ces violences et ces privatisations de savoir. Or, pour faire référence à l'épigraphe de Zotian en ce début de section, la restitution de connaissances universitaire et leur diffusion sont souvent restreintes à de petits cercles de sachant·es. Même lorsqu'elles ont été construites avec des populations marginalisées, avec des méthodes immersives et participatives, il reste qu'un résultat de recherche ne se diffuse souvent, qu'auprès de groupes restreints. On le sait lorsque l'on débute l'écriture d'une thèse, d'un article ou d'un ouvrage : tout ce qui est raconté, analysé, discuté n'est pas pensé en direction des enquêté·es avec lesquels une étude de terrain a été menée. Souvent une recherche souhaite même l'inverse : que ses travaux ne soient jamais découverts ni lus par celles et ceux qui ont été enquêté·es, au risque de produire des situations gênantes voire compromettantes vis-à-vis des concerné·es. Dans la plupart des recherches universitaires menées au Népal comme ailleurs, l'écriture que nous produisons avec notre recherche ne laisse aucune trace au niveau local et toute la donnée créée est transportée précieusement sur un autre continent, dans un cadre où une certaine élite pensante pourra discuter de cette production de savoir. Isabelle Clair pointe cet aspect de nos métiers et la qualifie de trahison :

« La conclusion du terrain remet au premier plan l'asymétrie qui est à son origine. C'est à nouveau l'enquêteur·trice qui, de façon unilatérale, décide : c'est fini. [...] Le cynisme reprend tout à fait ses droits : n'ayant plus besoin de rien, l'enquêteur·trice abandonne le terrain qu'il ou elle a créé. L'abandon se fait pour l'investissement d'autres lieux et d'autres personnes – les « pairs », les seuls à qui peut être reconnue une égalité de condition : qui jugent, qui évaluent, non seulement le travail accompli mais aussi la vie des enquêté·e-s [...] La trahison semble inévitable, elle s'opère dans le passage du terrain à l'amphithéâtre, de l'enquête à l'écriture de son compte rendu. Même informé·e-s de cet ultime mouvement, les enquêté·e-s sont par ce mouvement dépossédé·e-s : du sens de leurs pratiques, de leurs paroles, et de leur destination. ».(Clair 2016 : 79)

Avec ces termes, Clair énonce qu'il y a une part de vol ou de mensonge inévitable qui se produit dans la publication d'une recherche académique. Et celle-ci participe donc à cloisonner celles et ceux qui sont en droit de savoir et d'analyser à leur tour ; contre celles et ceux qui ne peuvent pas. Or paradoxalement, celles et ceux qui ont le plus besoin des savoirs et des données créées par nos recherches sont sans doute précisément celles et ceux qui ont été les sujets de l'enquête. D'où le besoin pour moi d'énoncer une double question : comment opérer une conclusion de terrain sans trahir les personnes avec qui ont été menée une recherche ; et d'autre part « de quelle manière pouvons-nous, en tant que communauté académique, aider ceux qui ont besoin de nos concepts dans les luttes politiques ? » (Godrie et Dos Santos 2017: 27).

1.2 Partir sans trahir

En focalisant cette thèse sur la méthode théâtrale, j'ai fait de la question des inégalités épistémiques un cœur du processus d'enquête. J'ai souhaité montrer que le lieu théâtral était une manière de créer un espace de recherche collectif, capable d'amener un groupe à énoncer lui-même la problématisation et les termes de sa recherche. J'ai eu l'occasion d'insister sur la manière dont cette approche participative organisait un dispositif particulier de création des savoirs, reposant sur un usage du corps et de la voix relativement inédits, occasionnant de nouvelles postures face à la connaissance. J'ai montré que ces individus et ces groupes prenaient part à la construction d'un débat sur les normes et les rôles sociaux, amenant au fil de leurs expériences situées, la possibilité d'horizontaliser des formes de savoirs, créant à sa manière, un espace de résistance épistémique. Par ailleurs j'ai insisté sur les résistances éprouvées par des individus ou des groupes face à ce dispositif, ce qui témoigne des difficultés à créer des communautés apprenantes. De ce fait, la préoccupation pour réduire des inégalités épistémiques est un fil rouge de l'ensemble de cette thèse. Pourtant, lors du terrain d'étude en avril 2018 à Sirubari (celui que je pensais être le dernier), un élan est apparu au sein du groupe de femmes de basse caste pour constituer un court ouvrage autour de l'expérience de théâtre. Et avec cette suggestion, il m'est apparu que si je parlais de Sirubari pour diffuser ailleurs les résultats d'une recherche menée avec Pariksha sans considérer une production locale et écrite, je rejouerais une forme de violence épistémique.

D'un côté j'aurai pu estimer que la mémoire des ateliers et des performances constituait en elle-même une forme de savoir, et les quelques photos ou vidéo de cette expérience étaient là pour revitaliser le vécu d'une recherche partagée. Mais d'un autre côté, la formulation d'un collectif en demande d'une mise en visibilité de leur travail m'a invitée à penser une manière alternative de restituer ma recherche, autrement qu'avec le format unique du manuscrit de thèse rédigé en français. De plus, si un groupe de femmes a formulé le désir que leur participation au théâtre « se voit » pour reprendre leurs termes, c'est qu'elles estimaient que quelque chose n'avait pas été vu, ou pas assez mis en valeur auprès du reste du village. Cette déclaration fait supposer que le dispositif du théâtre déclencheur (avec les femmes de basses castes) n'avait pas pleinement réussi à diffuser leurs savoirs auprès des autres. Elle invite donc à considérer que les ateliers ou la performance (qui a voulu être secrète en l'occurrence) ont encapacité le groupe à vouloir parler plus fort et pour un public plus large. Lorsque l'une des comédiennes en avril 2018 a dit au groupe entier : « il faudrait qu'on voie ce qu'on a fait » alors même qu'elle n'avait pas souhaité faire une performance publique, j'ai mesuré combien le système des représentations théâtrales n'était pas la manière dont elle voulait que se voit son action. Soit parce que celle-ci était trop risquée pour leur réputation, soit parce que la fierté d'un accomplissement et le désir de reconnaissance n'est venu qu'après la performance collective faite à la lisière du village. Pariksha et moi étions donc face à une situation paradoxale puisque d'un côté notre opération de mise en scène souhaitait aller pleinement vers une mise en visibilité de l'expérience de ces femmes mais ce groupe en particulier ne s'en était pas saisi. Et cela m'invite à supposer que les performances des femmes de basses castes en particulier ont été freinées par une « injustice de témoignage » : les femmes avaient craint de ne pas être entendues et écoutées légitimement par le média d'une représentation (Fricker, 2007). De fait, on retrouve la même chose avec les performance adolescent·es : très peu de public a assisté aux performances car probablement personne ne considérait que leurs témoignages ou leurs thématiques avait une grande

valeur. Dès lors, au terme de mon dernier terrain, je faisais le constat que le théâtre n'était pas parvenu à contrer une certaine violence épistémique du système social népalais, qui marginalise les femmes, les basses castes et les adolescent·es dans la production légitime des savoirs. Par ailleurs, en discutant avec ces groupes de femmes damaï et kami, j'ai pu comprendre qu'un livre leur permettrait non seulement d'être vues dans le village mais aussi de montrer leur travail à quelques potentiels financeurs ou ONG de la région de Syangja. Une trace diffusable du travail fait avec le théâtre pouvait enclencher, selon elles, une légitimité supplémentaire pour obtenir des budgets ou des formations de développement. Une nouvelle interrogation est donc apparue au moment où je m'apprêtais à quitter le terrain : les résultats que j'allais produire dans ma recherche pouvaient-ils prendre différentes formes, viser et atteindre différents publics, paraître dans différentes langues, parvenir à répondre à cette demande de mise en visibilité et profiter aux stratégies légitimes de certaines personnes sans tomber dans la production d'une publicité pour le théâtre ?

Au-delà de la question d'une production des savoirs au sein d'un collectif de théâtre, se pose la question ultimement d'une diffusion de la recherche et de la manière dont un·e chercheur·e, au moment de l'analyse et de la restitution d'une recherche, peut réduire la privatisation des données qu'elle ou il présente pour la mettre au profit de celles et ceux qu'il concerne directement. Produire des savoirs de manière alternative pour éviter sa privatisation est un enjeu de taille, notamment parce que l'écriture et les principes de droits d'auteur·e contiennent d'emblée un pouvoir d'autorité et d'exclusion. Pourtant, si l'on considère que les ressources théoriques sont des outils d'émancipation, il importe de rendre les données de recherche plus accessibles à celles et ceux sur qui elles reposent (Godrie & Dos Santos, 2017). Du moins, la demande locale d'une mise en visibilité par écrit de ce qui a été fait en huis clos au théâtre m'a paru importante à considérer, tant pour la transparence de ma démarche de recherche que pour organiser la trace collective d'un objet commun de savoir. Avec cette perspective, j'ai tenté de lutter contre une forme d'exclusivité à laquelle participe l'écriture d'une thèse aux dépens de celles et ceux qui ont co-fabriqué la donnée.

1.3 Les processus d'écriture d'un ouvrage porté à Sirubari

« En un sens, toute vie racontée est exemplaire »
(Yourcenar, 2001: 342)

Lorsque l'idée de créer un livre a surgi, Pariksha et moi avons demandé aux participant·es des ateliers de théâtre ce qu'ils ou elles voulaient inscrire dans un ouvrage synthétisant notre travail en commun. La demande des femmes n'était pas de pouvoir écrire elles-mêmes un livre qui restitue l'expérience, leur demande était que nous (Pariksha et moi) fassions quelque chose qui puisse raconter ce qui a été fait collectivement. La demande est problématique parce qu'elle rejoue une forme de délégation vers des prétendues « expertes », mais d'un autre côté, nous avons estimé que dans une logique de don/contre don, nous étions à certains égards redevables de la présence de ces groupes au sein des ateliers de théâtre, et que l'écriture d'un petit livre relevait de nos compétences. Ces compétences à écrire ne valent pas mieux ou moins bien que des compétences à apparaître sur scène dans un jeu d'acteur ou d'actrice, mais elles se complètent et nous étions

mobilisées à cette fin. Dès lors, il s'agissait moins d'élaborer un écrit collaboratif que de mettre en œuvre une restitution de l'expérience. Toutefois, il nous est rapidement apparu qu'il serait compliqué de participer à une visibilisation de l'action théâtrale dans le village sans inclure les autres habitant·es de Sirubari sur le modèle d'une démarche de consultation. Diffuser un écrit au sein d'un territoire sans avoir consulté une partie de la population au préalable, risquait là encore de procéder à une nouvelle forme de violence et d'exclusion. Ainsi, nous avons ouvert la question du contenu du livre, aux habitant·es et aux autorités du village, en précisant que l'idée n'était pas de produire un livre touristique et vendeur sur Sirubari, mais de présenter l'action théâtrale qui s'y est déroulé en l'espace de deux ans. Par conséquent nous avons pris des notes sur les avis, les suggestions et récolté quelques récits d'habitant·es. Cette étape de dialogue autour d'une présentation du village a été stimulante puisqu'elle nous a permis d'être en dialogue avec les habitant·es de Sirubari sur une autre modalité que par le théâtre, et de voir notamment ce que des hommes ou des autorités touristiques voulaient mettre en avant dans ce récit. Les hommes damaï ont insisté par exemple pour que soit illustré leur « culture » au travers de la musique et de la danse (Annexe 1, p. 33). Ils nous ont amené voir une statue qu'ils venaient de construire au village et qui représente une divinité de la musique et des arts. Les Gurung, hommes ou femmes indistinctement insistaient de leur côté pour mettre en avant le caractère d'hospitalité du lieu. Outre l'enjeu stratégique de cette énonciation qui sert évidemment à maintenir l'aura touristique, l'hospitalité envers les étrangers est au cœur du système villageois : elle constitue fondamentalement un mode d'habiter, similaire à celui que l'on retrouve dans l'ensemble du Népal. Aussi il était impensable d'éditer un ouvrage à Sirubari sans faire mention des maisonnées qui nous ont accueillies durant notre séjour au village. Ainsi, l'ouvrage qui ne devait être qu'un livret court a pris des proportions de plus en plus grandes, avec l'enjeu de pouvoir de se diffuser également en dehors du village. Pour autant, son objectif restait d'abord de visibiliser les ateliers et les performances de théâtre que nous avons menées au cours de deux années. C'est pourquoi nous avons opté pour un compromis diplomatique dans l'écriture, en consacrant un premier chapitre à la présentation générale de Sirubari sur le modèle réduit d'un atlas, en mentionnant les spécificités du lieu, ses atouts mais aussi les discriminations qui existent dans le village au même titre qu'au niveau national (*Figure 71*). Les trois autres chapitres sont eux centrés sur l'expérience de théâtre, en distinguant les groupes de femmes et les groupes d'adolescent·es afin que chaque expérience soit racontée dans son unicité.

CONTENTS	
* ACKNOWLEDGMENTS	
* THE TEAM	
* CHAPTER 1 - SIRUBARI · A VILLAGE OF NEPAL	
Geography and sociology: an overview	
Population diversity	
Architecture step by step	
Traditions, practices and local festivals	
Tourism: the original project of a community	
School	
* CHAPTER 2 - THEATRE OF THE OPPRESSED, A PROJECT FOR RURAL DEMOCRACY AND GENDER EQUALITY	
* CHAPTER 3 - WOMEN'S PARTICIPATION IN CREATIVE THEATRE	
Why target a group of women?	
Phase 1 - April 2017: The beginning of a journey	
Phase 2 - October 2017: Understanding	
Phase 3 - March 2018: Empowerment	
* CHAPTER 4 - TEENAGERS: FROM CURIOSITY TO LEARNING AND PASSION	
Tools	
Play 1 - April 2017	
Play 2 - October 2017	
Play 3 - March 2018	
* AFTERWORD	




Figure 71 : Faire un récit inclusif : l'enjeu d'un sommaire diplomatique. Source : *Capture de Sirubari A Village on Stage*, P. Lamichhane et L. Landrin, 2019 : 4

Outre l'organisation thématique de l'ouvrage, Pariksha et moi nous sommes posées plusieurs questions de forme, à commencer par la langue dans laquelle écrire. Nous sommes tombées d'accord sur un ouvrage écrit à la fois en anglais et en népal, et ce afin d'imaginer à la fois une lecture locale et plus internationale (de la part des touristes ou d'ONG notamment). Il ne m'a pas paru pertinent de publier cet ouvrage en français même si j'ai conscience que cela peut priver un lectorat en France, car son enjeu premier était une inscription locale au Népal et que j'ai d'autres canaux pour parler de cette recherche en français. Ecrire un ouvrage en devanāgarī et en anglais était une manière de créer un croisement des savoirs, des langues, des registres d'expression et de publics. Ainsi, l'ouvrage repose sur une méthode de co-écriture en anglais suivi d'une traduction en népal. Et il m'importait que Pariksha soit autrice à part égale avec moi sur un document pour ne pas privatiser notre recherche commune au sein d'une thèse à autrice unique, et pour lui laisser une place au discours direct. Ceci étant, de nombreuses personnes à Sirubari ne savent ni lire ni écrire, et c'est pourquoi la forme de l'ouvrage se revêt d'un enjeu politique d'inclusion. En effet, il était important à notre sens, que l'ouvrage se compose de beaucoup d'images, et qu'il possède un certain caractère « esthétique » pour faire sens autrement qu'au travers de mots. L'objectif n'était pas de produire un livre d'art, d'ailleurs le caractère brut de certaines photographies est un effet recherché : ces images montrent dans quel contexte nous avons exercé le théâtre. Les salles obscures, la pluie ou le manque de recul pour prendre de belles photographies faisaient partie du contexte local de création : je n'ai donc pas cherché à embellir cette fabrique documentaire. Toutefois, j'étais également consciente que certaines images brutes ou certaines photographies renvoyant l'image d'une pauvreté matérielle pouvait conduire à humilier certaines personnes du village. Or je ne voulais pas risquer qu'une personne puisse avoir honte de la manière dont il ou elle apparaît dans l'ouvrage. Pour que l'ouvrage puisse jouer dans le sens d'une estime de soi

augmentée, Pariksha et moi étions d'accord pour dire qu'il faudrait que l'ouvrage soit agréable à regarder. Par exemple, les photographies professionnelles qu'a prises Elodie Berthe lors de son séjour à Sirubari ont un caractère esthétique véritable, et je la remercie de m'avoir donné ses droits pour l'usage de ses clichés pour cet ouvrage. Cela nous permis avec Pariksha d'alterner des images brutes et d'autres plus esthétiques. Enfin, pour œuvrer dans le sens d'un livre agréable à voir, j'ai demandé le secours de la graphiste Lila Peuscet pour mettre en forme cet ouvrage une fois le texte terminé⁹³. La construction finale de ce livre a donc été un dialogue à trois, entre Pariksha Lamichhane, Lila Peuscet et moi-même⁹⁴. La technique d'illustration de Lila Peuscet à base de papier découpé puis numérisé vaut autant que la production d'un texte, a fortiori pour celles et ceux qui ne peuvent pas lire le contenu. Ceci pour dire que le résultat de ce travail d'environ six mois est une coproduction qui a cherché à valoriser différents points de vue collectés à Sirubari et que cette démarche s'est aussi inscrite dans la perspective d'une redistribution des richesses. Financé par le laboratoire Pacte, par l'association L.I.E.N.S ainsi que par un financement participatif, l'ouvrage édité en 150 exemplaires a pu être distribué gratuitement à Sirubari mais aussi permettre de rémunérer L. Peuscet pour son graphisme, E. Berthe pour ses photographies, et M. Baudot pour ses dessins, ainsi que Sicksha K.C et G. Currie-Clark pour leurs relectures en devanāgarī et en anglais. L'ouvrage a circulé dans différents milieux universitaires ainsi dans la société civile à Katmandou, à Pokhara, à Bruxelles, à Paris, à Grenoble, à Angers et à Clisson, lieux dans lesquels j'ai eu l'occasion de présenter l'ouvrage auprès de particuliers ou d'associations.

1.4 Matérialiser des passerelles entre la cité et la recherche universitaire

Cet ouvrage constitue une partie de mon matériau de recherche dans la mesure où je présente mon travail à un public large, en essayant d'associer un discours analytique à une vulgarisation ; des apports théoriques sur le théâtre de l'opprimé et des expériences pratiques ; du récit et du discours direct pour faire apparaître les mots des participant·es du théâtre (Annexe 1). Pour limiter les effets de « trahison » dont parle Isabelle Clair sur le transfert du terrain à l'amphithéâtre, j'ai souhaité utiliser les mêmes images dans mon corpus de thèse que celles qui apparaissent dans l'ouvrage de *Sirubari : a village on stage*. La présentation de la démarche de recherche, du contenu et des cas d'étude choisis est aussi majoritairement partagée avec mon manuscrit de thèse. Bien que cet ouvrage ne soit pas un double ni un résumé de ma thèse, il fonctionne en grande partie avec les mêmes matériaux et les mêmes données visuelles et thématiques. Ce choix s'explique par une envie d'atténuer l'impression d'un vol des matériaux sur le terrain, puisque les principaux et principales concernées bénéficient d'une certaine transparence de l'usage des données créées sur le terrain. L'idée n'est donc pas de faire circuler une thèse sur mon terrain d'étude mais de se demander à qui l'on écrit, sous quelle forme et avec quels intérêts ? Dans cette perspective, il est essentiel d'assumer que chaque partie prenante d'une recherche a ses propres intérêts, et que ceux-ci ne sont pas interchangeables. L'intérêt des groupes de théâtre à Sirubari par exemple, ce n'est pas de faire de la

⁹³ Pour voir davantage sur le profil de l'artiste : <http://www.virginie.fr/illustration/poppins-lila>.

⁹⁴ C'est Lila Peuscet qui a souhaité ne pas faire figurer son nom en première page mais seulement en quatrième de couverture, estimant que son travail graphique venait soutenir une œuvre coécrite d'abord par Pariksha et moi-même.

recherche, ni même de participer à un débat sur la construction épistémologiques des savoirs en géographie ou en sciences sociales : cet intérêt est le mien et celui d'une communauté académique. En revanche, l'intérêt des groupes de femmes (celles en demande pour l'ouvrage a minima), c'était d'avoir une trace valorisante de ce qu'elles avaient accompli. Et je crois véritablement qu'à la fin des ateliers de théâtre, les participant·es ont fait l'expérience d'une forme de puissance et de plaisir à être ensemble, tout en craignant que ces aspects de fédération ne disparaissent sous l'effet de notre départ, de la fin du théâtre et du retour à la vie quotidienne. Parallèlement au travail de recherche auquel je me suis engagée avec mon contrat de thèse, j'ai donc estimé qu'écouter les intérêts locaux et participer à l'édition d'une restitution du travail collectif sur place relevait de ma compétence et de mon devoir éthique de chercheuse.

Cette production espère être vigilante sur quatre aspects au moins : l'accessibilité des données de ma recherche sur le terrain ; la transparence de ma démarche et de celle de Pariksha (en exposant nos intentions, nos outils, nos résultats) ; la fabrique d'un objet de recherche qui puisse être commun et dont la diffusion soit gratuite au travers d'un ouvrage distribué ou de sa mise en ligne sur HAL; et enfin l'écoute de la diversité des intérêts qui puissent produire des solidarités. J'insiste enfin pour dire que si ce format de restitution a pu prendre forme au sein de ma recherche, c'est notamment parce que la recherche en sciences humaines et sociales est de plus en plus attentive à une « nouvelle écologie des savoirs » (Clair, 2016; Godrie & Dos Santos, 2017; Medina, 2013; Puig de la Bellacasa, 2003) ; et que le laboratoire Pacte en particulier entend :

« jouer un rôle central dans les dynamiques d'**innovation** et d'**expérimentation** en sciences sociales, explorant à la fois de nouvelles formes de co-production de la connaissance et de recherche-crédation et des formats inédits de dissémination des résultats de recherche **dans la cité.** » (<https://www.pacte-grenoble.fr/page/projet-scientifique>, consulté le 18/09/2020)

Si l'espace institutionnel et académique n'était pas déjà ouvert à la question d'une circulation des savoirs et aux passerelles que l'on peut mettre en œuvre en tant que chercheur·e au-delà d'une évaluation entre pairs, je n'aurais probablement pas pu imaginer ni œuvrer pour sa restitution, à moins de l'avoir fait discrètement sans en avertir l'institution, ce qui aurait été une autre forme de trahison. En effet, produire *Sirubari: a village on stage* est une manière de faire le pont entre différents intérêts, entre différents milieux et différents territoires. Si je propose une présentation et une analyse de cet ouvrage au sein de ma thèse, c'est pour ne pas exclure à l'autre bout de la chaîne, le milieu académique de cet objet de savoir (Annexe 1). Ainsi, j'estime que l'intérêt d'une transparence sur le terrain et dans le milieu institutionnel doit aller dans les deux sens pour maximiser les effets de dialogue auquel elle s'attache (Volvey *et al.*, 2012). Pourtant, ce type de démarche reste encore minoritaire, du moins dans les institutions universitaires francophones et anglophones. Dans son ouvrage *Muddying the Waters, Coauthoring Feminisms accros Scholarshio and Activism*, Richa Nagar estime que le fossé entre les théories critiques et les actes concrets augmente :

“very few Anglophone feminist and/ or postcolonial geographers are explicitly engaged with the challenge of producing knowledges that speak the theoretical and political languages of communities beyond the academy” (Nagar, 2014)⁹⁵

Dans son état des lieux des théories et des pratiques postcoloniales et féministes, Nagar note qu’il est admis que les chercheur·es doivent produire différents types de ressources et de restitution adaptées à différentes communautés, mais elle constate qu’en pratique, nous avons collectivement une capacité limitée à développer des formes et des langages qui soient considérés pertinents en dehors des discours académiques. En effet, les injonctions institutionnelles nous ôtent parfois d’un droit à la lenteur, de ressources de financements ou nous contraignent dans les langages adaptés à la publication, d’où son constat : « there is very little out there to help chart new possibilities for postcolonial geographies and transnational feminisms » (*Ibid.*). Paradoxalement note-t-elle, l’idée de passer des frontières (*crossing borders*) séduit beaucoup dans le milieu académique, mais les formes concrètes et les objets de cette traversée manquent à l’appel.

Selon Nagar, si nous voulons transformer des inégalités épistémiques, ce ne sont pas nos savoirs situés ou nos réflexivités qui nous porteront secours, mais la possibilité que nos productions ne soient pas inaccessibles à celles et à ceux qui sont concerné·es par le contexte de recherche :

“If our goal is to transform the power hierarchies embedded in knowledge production, it cannot happen merely through a discussion of how we represent others and ourselves. What we need is an opening up of the theoretical horizons so that the stories and struggles we write about do not always become completely inaccessible and/ or meaningless in the contexts from where those knowledges emerge” (*Ibid.*)

En ce sens, je rejoins Nagar ainsi que Kamala Visweswaran dans son ethnographie féministe, parce qu’elles passent des théories des savoirs situés (évoquées en chapitre 1) aux pratiques concrètes de passage de frontières (qui font l’objet de ce chapitre 7). En offrant des exemples concrets de recherches collaboratives, Nagar réclame donc l’exercice d’une « *situated solidarity* » au sein de l’activité académique, et non plus seulement des *situated knowledges* (Nagar, 2014; Routledge & Derickson, 2015). Cette proposition est donc une forme de prolongement concret de la « divergence solidaire » dont parle Puig de la Bellacasa (2003). Forme expérimentale de « *situated solidarity* » ou pour prendre son expression française de « divergence solidaire », le livre réalisé et distribué à Sirubari est un support de discussion, il dessine la trace d’un travail élaboré en petits groupes, augmente la transparence sur la raison de ma venue au village et sur les résultats produits, contribue à exposer des points de vue divers au gré de matériaux visuels et textuels (*Figure 72*). Et en m’efforçant de créer cet objet *avant* la thèse manuscrite et non après (chronologiquement parlant), j’ai priorisé la restitution locale d’une expérience en commun.

⁹⁵ La version en *openaccess* du livre de Nagar ne permet pas de citer les pages, mais ce format témoigne en soi de son désir de participer à d’autres formes de production des savoirs. Cette citation est issue du début du chapitre 4 de son ouvrage.

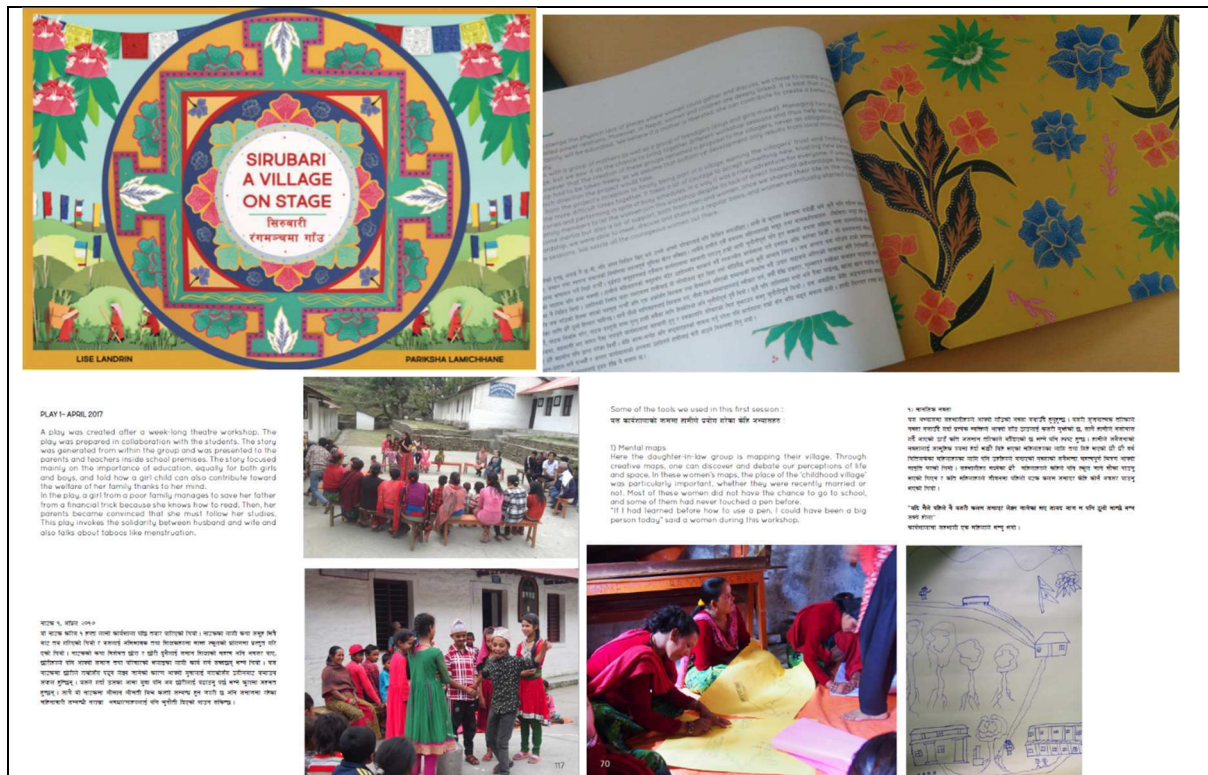


Figure 72 : Extraits de *Sirubari a village on stage*, présenter des résultats de recherche au travers d'un mélange visuel et textuel, esthétique et brut : un enjeu d'accessibilité et de transparence de la démarche. Source : L. Landrin, novembre 2020

Néanmoins, cet objet reste exposé à des critiques et à des incertitudes, et comme toute pratique d'expérimentation de coécriture, elle soulève nombre de questions (Mekdjian & Moreau, 2020). Notamment, j'ai conscience qu'il reste co-écrit par Pariksha et moi-même, et qu'il s'agit d'une co-auctorialité située, inapte à restituer toute la diversité des points de vue sur la pratique ou les vécus du théâtre. À ce titre, nos choix thématiques ou graphiques peuvent produire des contre-sens ou des incompréhensions que nous ignorons ou que nous n'avons pas anticipé. Quand bien même, il me semble avoir répondu de mon mieux à la demande de visibilité que les femmes de basses castes énonçaient à la fin de notre séjour théâtral, ce type de production s'expose à des réactions et à des conséquences inconnues au moment de son partage. Par ailleurs, se réclamer autrices d'une telle œuvre n'est pas notre but : nous nous concevons davantage comme des interlocutrices et des facilitatrices ; mais d'un autre côté, se dérober des responsabilités engagées par l'écriture d'un ouvrage serait peut-être pire encore. Au vu de ces tensions, une éthique de la prudence conseillerait de ne pas passer à l'action d'écriture d'un livre restitué sur le terrain ; puisqu'une telle restitution papier risque d'imposer malgré elle une version figée et autoritaire d'un savoir légitime (écrit). Mais l'inaction ou l'absence d'une restitution sur un terrain produisent une forme de dépossession et reconduisent des inégalités épistémiques. Ces risques inhérents à la restitution d'une recherche m'amènent à vouloir détailler les effets de la distribution dudit ouvrage à Sirubari.

2. Rendre un ouvrage sur le terrain : cas d'étude d'une réception

2.1 Nouvelle lecture des enjeux de pouvoirs

Distribuer un ouvrage sur son terrain comporte plusieurs contraintes matérielles. Dans la mesure où les imprimeries de Katmandou n'ont pas de très bonnes résolutions de couleur, l'ouvrage a été imprimé en France. Il a donc fallu transporter l'ouvrage en dépassant le poids des bagages autorisés par les compagnies aériennes (40 kg de livres), réceptionner les cartons en bonne forme à l'aéroport de Tribuvan, trouver un endroit où les stocker et les transporter jusqu'au village en bus en faisant escale par Pokhara sans céder à la tentation d'en distribuer aux connaissances de Katmandou ou de Pokhara dans la mesure où le compte d'ouvrage était limité. Cette expérience permet d'appréhender les enjeux d'un partage d'ouvrage entre son terrain et son lieu de production, et illustre l'indépassable question matérielle qui sous-tend la production de connaissances. Toutefois, rien ne garantissait la pertinence d'une distribution d'ouvrage, et depuis Katmandou j'émettais quelques hypothèses avant de me rendre à Sirubari (*Carnet de terrain 9*).

Carnet de terrain 9 : Hypothèse sur les réactions à la réception du livre, en fonction des groupes sociaux de Sirubari

- ***Auprès des participant es du théâtre (toutes castes confondues)*** : je suppose un plaisir à se voir en image avec une certaine fierté pour ce qui est écrit. Processus de redécouverte de soi. Eventuellement quelques gênes (pudeur) sur le fait de se voir en costume et au premier plan des attentions.
- ***Auprès des autres habitant es du village*** : forme de plaisir à la découverte, meilleure compréhension de ce que nous avons fait avec les groupes ; éventuellement forme de rancœur ou de jalousie de ne pas apparaître dans l'ouvrage ou de ne pas avoir fait de théâtre.
- ***Auprès des autorités gurung*** : deux hypothèses. Ou bien une crispation et des accusations plus ou moins violentes parce que l'ouvrage mixte les deux communautés, qu'il refuse de présenter Sirubari comme « un village gurung » et que les informations ne sont pas dirigées vers le tourisme. Ou bien au contraire possibilité que le groupe nous considère avec un respect nouveau, en trouvant une forme d'opportunisme autour du caractère rentable que pourrait avoir ce livre et de l'aura qu'il renforce sur le village.
- ***Auprès des touristes de passage*** : forme de curiosité pour le processus démontré et envie de voir du théâtre.
- ***Auprès de toutes et tous*** : un plaisir à voir cette œuvre qui parle du village, avec des effets de surprises immédiats mais une durabilité incertaine (quelle conservation du livre ?), une certaine réticence à voir figurer sur les mêmes pages des Gurung et des basses castes : parti pris dangereux.

Carnet de terrain 9 : Hypothèse sur les réactions à la réception du livre, en fonction des groupes sociaux de Sirubari. Source : L. Landrin. Le 10 Mars 2019

Afin de valider ou d'invalider ces hypothèses, il convient de décrire le contexte dans lequel cet ouvrage a été distribué. Conscientes qu'il faudrait une *stratégie* de distribution au sein de Sirubari pour éviter les exclusions, ne pas froisser les autorités et privilégier les restitutions auprès des adultes avant celle auprès des enfants, Pariksha et moi avons décidé d'appeler au téléphone le comité touristique du village quelques jours avant notre arrivée. Ceux-ci nous souhaitaient la bienvenue et avaient envie de découvrir l'ouvrage. Sur place, nous avons cherché Jum Gurung, le chef du comité touristique que nous avons eu au téléphone, mais il n'était pas là parce qu'il « jouait aux cartes » selon sa sœur. Le lendemain, nous sommes allées chercher Jum pour lui présenter l'ouvrage et organiser l'idée d'une restitution au village. La conversation d'une heure et demie le 13 mars 2019 n'a été que le début d'une spirale de jeu politique et d'une succession de tirades. Pour la résumer⁹⁶, Jum nous a d'abord demandé le livre en disant qu'il le lirait « quand il aura du temps de libre » : une formule qui posait son ascendant sur notre démarche. Il nous a ensuite subtilement reproché d'avoir déjà imprimé l'ouvrage avant qu'il ne l'ai lu. J'ai cru à ce moment-là que la conversation serait courte puisque Jum nous a dit « avez-vous besoin de voir autre chose avec moi ? » ce à quoi Pariksha a répondu « non, on voulait juste discuter d'une bonne manière de le distribuer à celles et ceux avec qui on a fait du théâtre, on voudrait leur en faire cadeau ». Jum a suggéré « donnez-leur au moment de partir, avant de prendre votre bus », ce à quoi Pariksha s'est opposée, réussissant à négocier que Jum parcourt l'ouvrage et nous fasse ses retours pour le lendemain. Jum nous a dit alors : « demain il y a une grande célébration chez moi, venez manger, on distribuera l'ouvrage là-bas ». J'ai laissé Pariksha négocier seule en restant à ses côtés, sachant que nous n'aurions pas une meilleure approche diplomatique si j'intervenais. Jum a insisté pour que nous venions chez lui dans la cour et que nous organisions la distribution du livre chez lui, ce qui était insatisfaisant pour nous, puisque seul·es les Gurung seraient présent·es à la célébration. Dans la proposition de Jum, la distribution de l'ouvrage venait s'associer à un autre événement et cela contrevenait à notre idée de restituer l'ouvrage dans un cadre intimiste avec les participant·es du théâtre. Mais d'un autre côté, le caractère de « distribution officielle » de l'ouvrage nous enlevait aussi la problématique des inégalités de distribution.

Sommées d'accepter son invitation qui avait l'allure d'une obligation, nous avons convenu de ces retrouvailles le lendemain avec Jum. À partir de là, il nous a expliqué ses propres soucis diplomatiques avec d'autres membres du village et il nous a reproché de ne pas avoir cité tous les mécènes de Sirubari parmi lesquels figurent : une association de Gurung vivant à Hongkong, un autre à Londres, quelques membres notables du Rotary Club de Liverpool ainsi que deux ou trois riches Népalais de Pokhara et de Katmandou. C'était la première fois que nous entendions parler de tous ces groupes de financeurs : personne dans le comité ne nous avait explicité ces liens, et l'un des intérêts de l'ouvrage que je n'avais pas calculé, c'est qu'il a permis d'opérer une nouvelle lecture des hiérarchies politiques au sein du village. Avec cette réaction, Jum a laissé entendre que notre proposition d'activité au théâtre pouvait se tenir au village sans trop faire de vague auprès des autorités, mais avec un livre et son caractère officiel, c'était une autre affaire. Les logiques autonomes d'écriture du livre venaient froisser quelques autorités du village. De fait, nous n'avons pas cité un seul des mécènes ou des grandes figures de Sirubari dans l'ouvrage pour la simple et bonne raison que nous n'avions pas connaissance de ces réseaux internationaux tissés autour du développement du village. Ce premier entretien validait donc un de mes deux scénarios

⁹⁶ Cette conversation a été enregistrée mais sa restitution au sein de la thèse serait longue.

prospectifs : celui de reproches de la part des autorités gurung, faisant entrer le livre dans une dimension politique qui nous était jusque-là inconnue et inaccessible. Ceci étant, après nous avoir fait ces reproches, Jum nous a fait tout un discours sur l'importance de la mémoire collective. Il a ajouté que ce que nous faisons pour le village était important et surtout il s'est exprimé en ces termes :

« on ne pouvait pas comprendre ce que vous faisiez au village, et on n'a pas pu vous apporter le soutien nécessaire. On n'a pas pu savoir et donc on n'a pas pu vous aider, mais maintenant que je vois le livre c'est facile pour moi de comprendre ce que vous avez fait et je me sens coupable de pas vous avoir soutenues. Vous deux vous avez travaillé beaucoup, vous êtes venues de nombreuses fois, vous avez dépensé de l'argent, des savoirs, vous êtes restées loin de vos familles pour venir ici. Avec tous ses efforts on ne vous a pas soutenu assez, merci à toutes les deux » (conversation du 13/03/2019, traduction du népali à l'anglais par P. Lamichhane et au français par L. Landrin).

Après avoir exprimé ses remords envers nous, Jum a repris un ascendant autoritaire en nous demandant de venir le lendemain chez lui, avec 25 ouvrages : assez pour tous les *homestay* gurung et deux pour les mécènes de Pokhara. Au terme de cette conversation éprouvante et jalonnée de négociations, nous sommes allées rendre visite aux femmes de basses castes pour voir comment organiser avec elles la distribution de l'ouvrage, indépendamment de cet événement chez Jum. Mais le jeu politique n'était pas terminé. En effet, le lendemain, Jum est venu nous chercher à sept heures du matin pour nous spécifier qu'il avait tout lu dans le livre, ligne par ligne, qu'il avait pris des notes (on pouvait le vérifier à la présence de stylo sur son exemplaire) et qu'il nous avait écrit le nom des personnes à remercier et à ajouter lors d'une prochaine édition. Quelques heures plus tard, nous sommes allées chez lui pour la célébration, mais nous avons compris une fois sur place que « l'évènement » n'était pas une fête gurung comme il nous l'avait annoncé, mais un discours officiel sur base de règlement de compte à propos de la possibilité d'agrandir le hall communautaire (*Tableau 12*). Jum avait réuni toute la communauté gurung devant chez lui pour s'opposer à la décision qu'avait prise le comité touristique à main levée, pour la contester et lui opposer une autre localisation du hall gurung, sur ses propres terres à lui. Le discours (en gurung donc inaccessible pour Pariksha et moi) était pétri d'autoritarisme, de remontrances, d'accusations réciproques entre Jum et l'assemblée : cela se voyait à ses gestes et nous avons eu la confirmation de cette animosité palpable au travers de traduction par Urmila le lendemain. Pariksha et moi étions assises avec les autres membres du village, spectatrices de cette arène politique. Après deux heures de discours et de fâcheries, Jum a annoncé qu'il allait payer le repas à tout le monde, et qu'avant de partir, il voulait nous faire une place parce que Pariksha et moi avions quelque chose à annoncer. Pour user d'une expression triviale, nous étions « prises au piège » : la restitution de notre ouvrage avait été manipulée par Jum pour jouer le rôle d'un cadeau pacificateur et d'union auprès des Gurung dans la foulée de son discours. En organisant la donation de l'ouvrage à ce moment précis devant chez lui, il réaffirmait son image de coordinateur et chef du village.

La restitution officielle du livre manipulée par le chef du comité touristique dans un discours énoncé devant chez lui.



L. Landrin, 14 mars 2019

Jum (qui figure debout en blanc sur l'image): "Now we'll close our meeting, and we will start a new program and I want to introduce it in an official way. Talking about these two girls: they have come for the last two years and they wanted to learn about Sirubari. Many people like them come and go but these two girls always came back. One of them is Pariksha Lamichhane she lives in KTM, she is a student, she is also comedian, and works for women empowerment. She is a student and she is from a Brahmin community. She is so young, and in this age students usually stay with their parents and spend all the money; but she is so young and she spends her time to go in communities, villages. She uses her time in social work. I feel very happy looking at her, but at the same time I feel a bit bad because if she was my daughter I would not have let her doing such a hard work far from home. I'm very proud that she is doing such a nice work. Another girl is from France, her name is Lise Landrin, she is a student of PhD, she is from France but she has come to Nepal to understand about Nepal and its villages. Both of them they have visited Sirubari for two years and now they have written a book, I don't know what is written in the book but I give it to all of you so you can read it. After looking at the book, don't say that there is not my picture or the picture of my house, but try to see and if there is mistake tell me and we will add it for next edition. Now they want to say a word, please come Pariksha and Lise".

Tableau 12 : La restitution officielle du livre manipulée par le chef du comité touristique dans un discours énoncé devant chez lui. Source : Discours officiel en népalais enregistré et traduit du népalais à l'anglais par P. Lamichhane, 14 mars 2019. Traduction française et photographie : L. Landrin.

Outre les mensonges notoires de Jum qui disait ne pas savoir ce qui était écrit dans le livre, et sa présentation officielle de nous deux devant une assemblée qui nous connaissait en vérité pertinemment, cette figure politique s'est octroyée le droit d'appeler une à une les personnes à qui distribuer l'ouvrage, en ne nommant que les chefs de famille (donc les hommes). Si bien que lors de cette cérémonie de restitution, nous avons vu tous les hommes gurung en possession du livre tandis que les femmes restaient sur leurs sièges les mains vides. Pour contrer cet effet de dépossession violent, Pariksha et moi avons tenté de récupérer le sens de cette distribution au travers de notre discours face à l'assemblée. Mais nous savions que c'était ailleurs que cette possibilité de dialogue autour de l'ouvrage arriverait : au sein des petits groupes informels avec les comédiennes. Ce que je souhaitais souligner avec ces quelques morceaux de discours et plus globalement avec ce récit, c'est la difficulté de rester en possession d'une démarche participative et inclusive dès lors qu'elle rencontre le jeu politique des autorités locales. Distribuer l'ouvrage juste avant notre départ comme le suggérait Jum initialement était une manière de se débarrasser de ce livre et de se décharger de toute responsabilité envers lui. En faire la promotion officielle a été une toute autre manière de se l'approprier, et notre marge de manœuvre pour distribuer l'ouvrage au village hors des autorités mais sans les exclure, a été réduite. Nous avons d'abord été en colère contre cette manipulation qui redonnait aux hommes et aux autorités touristiques le pouvoir de distribution alors que toute notre démarche visait précisément une redistribution des biens, des richesses, et des légitimités aux savoirs. Mais nous avons estimé par la suite que chaque personne saurait se faire son avis sur l'ouvrage et que les valeurs de notre approche étaient assez explicitées dans l'ouvrage pour ne pas la confondre avec le discours de Jum. L'autoritarisme de cet homme et son opposition entêtée devant la communauté nous ont d'ailleurs plutôt servi : la suite des conversations privées que nous avons eu avec les Gurung nous ont montré à quel point ce chef était discrédité par la majorité de sa communauté. In fine, c'est en composant avec ce pouvoir officiel et les contre-pouvoirs des discussions informelles autour de livre que nous avons trouvé notre synthèse.

2.2 L'objet de reconnaissance

Une fois passée l'enjeu diplomatique d'une présentation officielle de notre ouvrage, Pariksha et moi-même disposions de cinq jours à Sirubari pour revoir les participant·es, discuter de leur appréciation du livre, lire des passages ensemble et retrouver celles et ceux avec qui nous avons tissé des liens. Même contraint par nos emplois du temps, ce format de retour au village a été important dans la méthode de terrain, car il nous a permis d'avoir une autre posture que lorsque nous cherchions à créer des groupes de théâtre. Ici nous n'étions pas dans l'empressement de constituer un collectif et notre seul impératif était de distribuer l'ouvrage et nous avions suffisamment de temps pour cela. Parmi les effets créés et perceptibles immédiatement à la réception, j'aimerais mentionner trois choses : l'effet de reconnaissance qu'a déclenché l'ouvrage ; le processus de relecture du théâtre qu'il a permis ; et sa participation à l'idée d'un « développement » autre.

Sans aller jusqu'à mobiliser les théories de la justice et de la reconnaissance⁹⁷, le paradigme de la reconnaissance est pertinent à mobiliser pour insister sur le rôle que joue l'altérité dans la construction du sujet. L'autre (alter-égo ou hiérarchiquement situé) a une fonction essentielle pour la construction de soi, pour l'estime de soi, mais aussi pour la capacité à devenir sujet de droit (Honneth, 2004). Par extension donc, l'image qu'un ou une autre a de nous contribue à nous constituer, plus ou moins en faveur d'une bonne estime de nous-même. Or la majeure partie des participant·es du théâtre à Sirubari ont exprimé, au début des ateliers, des défauts de reconnaissance ou de confiance en soi. Le théâtre déclencheur est en lui-même une manière d'explorer la distribution des phénomènes de reconnaissance et s'offre comme un levier de reconquête d'une estime de soi. Mais j'ai pu observer que le livre parvenait à atteindre quelque chose dans ce registre de l'estime de soi que la pratique du théâtre n'était pas parvenue à créer seule. En effet, lors de la réception de l'ouvrage, les femmes de basses castes notamment ont été stupéfaites de réaliser ce qu'elles avaient fait sur scène, et elles feuilletaient le livre comme si elles se découvraient. L'une d'elle a dit « on a fait un truc comme ça, c'est dur à croire, c'est une surprise, on ne pensait jamais pouvoir faire un truc comme ça, ce serait bien de le refaire ». Les comédiennes prenaient plaisir à découvrir les images et semblaient découvrir à quoi elles ressemblaient en costume. Le livre avait donc un effet de miroir et de révélateur, leur offrant un point de vue sur elles-mêmes qu'elles n'avaient pas eu, ni au moment des ateliers, ni au moment de la performance. Les images ont suscité du rire et de l'admiration, l'une a trouvé qu'elle avait l'air bizarre en homme et elle a ajouté que la prochaine fois elle mettrait un beau sari⁹⁸. Ensuite, elles nous ont demandées de leur lire quelques passages. Pariksha en a lu quelques extraits les concernant. La réaction a été immédiate : « oh vraiment ? » « vous avez vraiment écrit ça ? » « il y a des gens à l'étranger qui peuvent lire ça aussi ? », une autre a embrassé le livre, elle l'a porté sur sa tête et sur son cœur en joignant ses mains en signe de Namasté. Puis le moment de découverte est passé vers le soin du détail : les femmes ont aimé le réalisme des décors et des dessins, en soulignant notamment la réussite des dessins de femmes aux champs avec leurs paniers sur le dos. Visiblement, les dessins ont joué en faveur d'une reconnaissance du travail des femmes. L'une d'elle a spécifié qu'elle n'avait jamais vu de papier imprimé en couleur et que les seules choses qu'elle avait vu au village c'était des prospectus sur papier journal avec une mauvaise qualité d'image, tandis que ce livre était beau. Que ce soit chez les participantes gurung, de basses castes ou les adolescent·es, les commentaires sur les images jaillissaient de part et d'autre « c'est magnifique » ou « quel talent » en prenant soin de consulter l'ouvrage littéralement page après page (*Figure 73*).

⁹⁷ Ces théories développées notamment par Nancy Fraser (Fraser, 2010) et Axel Honneth (Honneth, 2004) sont très riches, mais les débats qui encadrent cette notion ne peuvent faire l'objet d'un développement au sein de cette thèse, au risque de la prolonger vers un nouveau champ théorique trop dense. Ceci étant, la question de la reconnaissance provoquée par le processus théâtral fera certainement partie de mes recherches futures.

⁹⁸ Le sari est une tenue associée à la fête ou à un grand événement.



Figure 73 : Trois adolescentes ayant participé au premier atelier de théâtre avril en 2017 sont venues chercher l'ouvrage auprès de Pariksha, apprêtées dans de beaux vêtements pour l'occasion, elles partagent ici la découverte du livre *Sirubari: a Village on Stage*. Source : L. Landrin, 19 mars 2019

En partageant ces quelques témoignages, je souhaite confirmer l'importance de l'esthétisme comme choix pour l'ouvrage. Mais surtout, il me semble que le livre a été l'occasion pour les participant·es de voir avec un regard neuf leur réalisation et d'attester du talent qu'elles avaient déployé au sein cette activité. Entre avril 2018 et mars 2019, une année s'était écoulée et il fallait le secours de l'image pour revitaliser le souvenir de leur participation au théâtre. Le livre a donc été un activateur de mémoire et de sens, il a prolongé ce que nous avons vécu ensemble et offert sur cette expérience, de nouveaux regards qui sont autant d'occasions de relire cette expérience et de la reconsidérer. Or, ceci est un atout que la mémoire individuelle ne peut atteindre. Le livre a donc servi de support de reconnaissance (du travail effectué, de l'investissement, du courage et de l'originalité des contributions sur scène). Par rapport à mon hypothèse de départ, je dirais que ce n'est pas d'abord de la fierté que les femmes ont ressenti à l'approche de ce livre, c'est de la surprise : la surprise de se voir et de prendre la mesure d'un accomplissement. Ce qui me permet de supposer que le souvenir des ateliers ou des performances avait été diminué, rangé au rang d'une parenthèse de vie alors que le livre venait l'afficher comme un réel objet de mérite. D'ailleurs, c'est à la suite de cette restitution que les groupes ont demandé à revoir les vidéos de l'atelier et de la performance. Chacune voulait obtenir les vidéos sur son téléphone mais le manque de moyens informatique disponibles nous a poussé à les poser sur YouTube pour les rendre le plus accessible possible. Certaines ont également voulu filmer mon écran d'ordinateur pour conserver les vidéos au plus proche d'elles (Figure 74).



Figure 74 : Garder la mémoire en poche : l'exemple d'un enregistrement de vidéo sur un téléphone. L. Landrin. Le 18 mars 2019.

La restitution de l'ouvrage s'est donc effectuée en un ensemble de moments conviviaux chez l'une ou chez l'autre des comédiennes ainsi que dans des espaces publics, en se remémorant des souvenirs de la performance, en mimant des morceaux de scène, en regardant des vidéos et en s'amusant des réactions du public, en commentant le jeu des autres et en analysant ce que les gens du village avaient compris ou non du sens de la pièce.

2.3 Un renversement de « l'intérêt » de la démarche de recherche et de pratique théâtrale

Ajouté à ces premières remarques, il faut mentionner que l'ouvrage a inversé la logique d'« intérêt » dans laquelle notre relation à Sirubari était posée jusqu'alors. En effet, jusqu'au dernier atelier de théâtre en avril 2018, les femmes de basses castes notamment nous avait fait remarquer qu'elles nous avaient « donné de leurs temps » (laissant entendre qu'elles auraient bien aimé être payées pour cela comme le font les ONG). Les Gurung quant à elles continuaient de venir aux ateliers en disant parfois que c'était pour « nous aider dans notre projet ». Et même lorsque nous sommes venues distribuer le livre, le réflexe d'un des hommes gurung a été de nous demander combien nous voulions vendre le livre, supposant que nous pourrions faire du profit avec. À l'extrême inverse, quand nous avons distribué l'ouvrage et que nous avons partagé quelques moments de lecture, j'ai été surprise de la réaction récurrente des femmes qui nous ont demandé : « mais qu'est-ce que vous gagnez à faire cela ? » ou bien encore « ça vous a demandé beaucoup de temps, d'argent

et de travail ce livre, pourquoi avez-vous fait tout ça, c'est pour nous ? ». Ces phrases témoignaient d'une véritable inversion de l'intérêt du théâtre : jusque-là quelque chose faisait considérer que l'intérêt était pour nous, alors qu'avec l'ouvrage en main, l'intérêt était pour elles. Comprenant que l'ouvrage venait aussi mettre fin à une aventure commune, les femmes témoignaient à notre égard de beaucoup d'estime et cherchaient un moyen pour nous remercier. Le renversement a donc été notable : les premières réactions à l'activité théâtrale en avril 2017 avaient été tranchées, les femmes n'avaient pas le temps et ne voyaient pas l'intérêt de venir dans la mesure où aucune finance n'était en jeu et que le théâtre ne représentait pas d'atout spécifique. À ce moment-là et sur plusieurs mois ni les femmes ni personne n'entrevoit un intérêt de la démarche. Tandis qu'au moment de la restitution de l'ouvrage c'est à la fois l'intérêt de la pratique théâtrale qui s'est révélé (à la manière d'une expérience privilégiée) mais aussi l'intérêt individuel que pouvait avoir chaque participante à figurer dans un livre qui mette en valeur ses talents. Certaines femmes ont malgré tout voulu savoir si nous avions gagné de l'argent avec le livre, nous leur avons expliqué que nous n'en avions non pas gagné mais que nous en avions même dépensé pour pouvoir imprimer ce livre et que l'université française avait soutenu cette publication⁹⁹. L'effet de reconnaissance a été d'autant plus grand et l'une des femmes m'a dit « alors c'est ça ta thèse ? c'est ça ton métier, je comprends mieux maintenant ». J'ai dû lui expliquer que ce livre n'était pas tout à fait ma thèse, mais que j'avais fait le choix de publier le livre avant le reste et que j'allais raconter à l'université des choses similaires en substance. Cette femme m'a embrassé pour me remercier, et l'ensemble des comédiennes a été touché de bénéficier de cette « avant-première » du travail.

Ces réactions m'ont permis en l'occurrence de constater à quel point nos métiers de chercheur·es sont abstraits : quand bien même je suis venue sur le terrain en toute transparence sur ma démarche de recherche, la consistance de mon métier et la raison de ma présence à Sirubari restaient relativement floue pour les participant·es du théâtre comme pour le reste du village. Avec le livre en main, ils et elles étaient en meilleure possession de ce qu'était mon « travail », ce qui me fait dire que la transparence d'une démarche de recherche ne peut se satisfaire pleinement d'une exposition théorique ; elle doit être matérialisée d'une manière ou d'une autre par un objet palpable pour exister autrement qu'en suppositions. Je reste persuadée que la recherche académique est une bizarrerie, que cette bizarrerie n'empêche pas de tisser des liens, de construire des croisements de savoirs ou des solidarités, mais qu'elle cesse d'être moins étrange et surtout moins étrangère lorsqu'un support de connaissance est partagé.

Enfin, cette restitution a aussi fait l'objet de discussions internes au village sur ce qu'est le « développement ». La notion de développement est largement prononcée dans les expressions des villageois·es, en faisant référence aux actions des ONG ou de la présence du Rotary Club au village. Or l'idée locale de ce développement est marquée par l'idée d'un « progrès » en termes techniques (voir technologiques) et par la finance. Est développé qui a de l'argent et des infrastructures. Conformément à cette acception, plusieurs hommes du village m'ont d'ailleurs demandé de faire des donations pour Sirubari, persuadés que je devais cacher quelques fortunes capables de financer un hall communautaire pour les basses castes. Plusieurs fois, des personnes de Sirubari se sont adressées directement à Pariksha en lui disant « toi qui as des amies comme Lili, pourquoi tu restes

⁹⁹ Même si l'ouvrage a pu être financé par le laboratoire et par un financement participatif, le trajet au Népal et le prix du séjour pour Pariksha et moi ont été à mes frais personnels.

là ? Tu ne veux pas aller là-bas en Europe ? Toi tu peux te faire aider au moins ». Dans la même logique d'autres femmes s'adressaient à moi en ces termes : « prends mes enfants, emmène-les dans ton pays, là-bas ils auront une meilleure chance ». Et au début des ateliers de théâtre avec le groupe des *Daughters in law* les femmes s'adressait à nous deux : « donnez-nous de l'argent, ça ira plus vite ». Ces phrases ont été l'occasion pour nous de dialogues intéressants sur les attendus de ce fameux développement (terme prononcé en anglais ou en népalais [*vikaas*]). L'idée du développement était fondée sur un essor économique, obtenu ou bien par le biais de dons d'argent ou occasionné par un départ à l'étranger. À cela il faut ajouter que le développement était souvent associé dans les discours à l'idée d'un service de santé et d'éducation compétents. Mais les avis collectés au sein des ateliers de théâtre avec les femmes de basses castes consistaient à dire qu'ici au village l'argent manquait, qu'il leur était impossible d'aller à l'étranger et donc qu'il n'y avait pas de développement possible. Or en l'espace de deux ans, j'ai pu observer comment les postures au sein des groupes s'étaient transformées au point que le vocabulaire de développement a disparu au profit d'une logique d'émancipation immédiate. Dans le groupe basses castes, les femmes s'encourageaient dans leurs jeux de scène avec des phrases du type : « vas-y, si tu ne fais pas ça ici, comment arriveras-tu dehors ? » ou encore « l'aide ne viendra jamais d'elle-même, il faut être prête pour l'accueillir, maintenant on est prêtes ». Cette logique s'est renforcée lors de la réception de l'ouvrage, car les femmes ont estimé qu'elles avaient gagné quelque chose, alors même que cette chose n'avait aucune valeur monétairement parlant. Nous sommes donc passées de la demande d'argent pressante (les femmes voulaient des ressources financières plutôt que des ateliers de théâtre), à une logique de reconnaissance inversée où les femmes se sentaient gratifiées du cadeau qu'on leur faisait avec le livre, s'inquiétant même de ce que Pariksha et moi gagnions dans cette histoire.

Pour conclure, je me suis centrée sur l'inversion de l'intérêt chez les groupes adultes et j'ai fait peu de cas dans mon analyse présente des adolescent·es, car l'intérêt et le plaisir à faire du théâtre étaient plus manifestes dès les premiers terrains avec les jeunes. Pour en dire un mot, les effets d'enthousiasme et de reconnaissance produits par la réception du livre ont été semblables à celui des adultes, à ceci près que les groupes d'adolescent·es avait intégré à leurs univers d'enfant, des jeux théâtraux. Le souvenir et la pratique du théâtre étaient donc encore vifs dans leurs quotidiens et dans la cour de l'école. La surprise des adolescent·es se trouvait plutôt dans le fait que le livre soit bilingue et qu'ils et elles soient capables de lire un peu des deux langues. Chaque adolescent·es du théâtre a donc pris l'ouvrage au sens propre comme une forme de trésor, empêchant les petit·es de le consulter pour ne pas l'abîmer. Cette double expérience des ateliers de théâtre et de la restitution d'un livre sur le terrain m'invite donc à conclure qu'avoir un *lieu à soi* comme le théâtre est une manière de produire des leviers d'émancipations (voir chapitre 4) mais que ce n'est peut-être pas une condition suffisante ni pérenne. La visibilité et la reconnaissance collective d'un livre permet de lutter autrement contre le traitement différentiel qui est fait aux témoignages de femmes, de basses castes et d'adolescent·es en particulier.

2.4 Le livre : objet de dialogue à l'échelle du village

J'aimerais à présent faire cas de la réception qu'ont eu les autres habitant·es du village de cet ouvrage, auprès de celles et ceux qui n'ont pas pris part aux ateliers de théâtre. Deux éléments me paraissent notamment distinguables : la sacralisation du livre et la capacité d'interconnaissance que l'ouvrage a joué à l'échelle du village. Comme je le laissait entendre dans le paragraphe précédent, le livre a été reçu comme un objet précieux. Pour comprendre ce qui est en jeu, il faut évoquer qu'à Sirubari comme dans les villages où l'école est récente, les livres et les cahiers sont des figures incarnées « du savoir » et associés à un caractère presque divin. Poser son pied (partie impure) sur un cahier ou un livre est passable de reproches forts : cela m'est arrivé de temps à autre pendant les ateliers de théâtre et cette insulte a tout de suite été relevée, elle exigeait réparation (en signant le livre et sa tête notamment). Bien que consciente de la préciosité d'un livre, je ne mesurais pas à quel point cette forme d'objet pouvait être sacralisé. Par exemple, j'avais fait l'hypothèse que les personnes qui n'avaient pas participé au théâtre seraient relativement peu intéressé·es par le livre, qu'ils ou elles le feuilletteraient au mieux dans ses grandes lignes (*Carnet de terrain 9*). Invalidant cette hypothèse, le rendu sur le terrain a démontré que systématiquement les personnes qui recevaient le livre le consultaient en entier, de la première à la dernière page. Cela a donné des cas de figure étonnants : par exemple sur ma route un jour j'ai croisé un homme faisant partie du groupe de musiciens damai qui s'apprêtait à rejoindre ses amis pour jouer. Cet homme m'a demandé la possibilité d'avoir un livre à se partager pour son groupe de musiciens et je lui en ai donné un (*Figure 75*). L'homme s'est alors assis sur les marches où il se trouvait, il a posé son bâton et s'est mis à consulter l'ouvrage page après page, avec un soin tout particulier. À ma surprise il n'a pas cherché à voir d'abord où son groupe de musique apparaissait, ni même cherché à s'identifier dans les photographies, mais il s'est appliqué à découvrir l'ensemble du livre et surtout dans les recoins qui lui était inconnus. Ce type de comportement s'est reproduit à différents endroits du village et avec différentes personnes : à chaque fois j'observais de près ou de loin, le silence patient avec lequel les habitant·es passaient d'une page à l'autre en prenant soin de ne pas en manquer une.



Sur la gauche : une photographie des musiciens insérée dans *Sirubari a village on stage* ; sur la droite : un de ces mêmes musicien que nous avons croisé un an plus tard sur ces mêmes marches et qui s'est assis pour découvrir le contenu de l'ouvrage.

Figure 75 : La réception soigneuse et immédiate de l'œuvre chez un homme damai. Source : L. Landrin. Le 30 mars 2018 et le 20 mars 2019.

Cette réception presque sacrée du livre est à la fois un atout et un inconvénient pour la réduction des inégalités épistémiques que j'évoquais au début de ce chapitre. C'est un atout parce qu'à partir du moment où quelque chose est mis sous la forme d'un livre, il bénéficie d'un grand respect, il est digne de considération et d'intérêt. Dès lors, il parvient à occasionner une certaine mise en visibilité des thèmes et des pratiques théâtrales avec plus de validité que l'activité même du théâtre. Dit autrement, un livre qui parle du théâtre (et du village) est autrement plus sérieux qu'une pièce de théâtre en elle-même. De fait, je crois que de nombreuses personnes dans le village ont considéré avec une grande estime l'ensemble du travail théâtral des femmes et des adolescent·es, au moment où l'ouvrage est arrivé pour en faire le récit. Ceci alors même que leur pratique avait été relativement déconsidérée avant. En ce sens l'autorité d'un livre est un outil pour lutter contre les violences épistémiques et pour valoriser le témoignage et le travail de certains groupes discriminés. Mais d'un autre côté, parce qu'il est justement associé à l'image d'un grand et véritable « savoir », l'ouvrage incarne de fait une nouvelle autorité. En effet indépendamment de son contenu, l'objet livre reproduit l'inégalité qu'il y a entre des savoirs oraux et performés d'une part, et des savoirs écrits d'autre part. Ce constat place la restitution du livre dans une impasse éthique, puisqu'elle valorise des savoirs pluriels et habituellement dévalorisés, mais que sa forme même réduit cette pluralité de participations, en un objet au discours unique (un discours écrit par deux étrangères au village).

Deuxième élément notable qui retient mon attention dans cette réception au village, c'est la capacité d'interconnaissance et le dialogue qu'a créé l'ouvrage. En effet, que ce soit auprès de personnes ayant participé aux ateliers de théâtre ou des personnes plus extérieures à la pratique, l'ouvrage a eu pour effet de partager la connaissance d'une pratique qui était restée partiellement dans l'ombre. Cette interconnaissance avait été provoquée dans notre choix d'écriture avec Pariksha, puisque sur certaines pages, nous avons choisi de faire figurer côte à côte différentes castes, différents âges, différents sexes. Mais l'interconnaissance produite par le livre a été autrement plus effective que ce que je pouvais m'imaginer. Ainsi, loin de valider l'hypothèse selon laquelle ces coprésences de caste sur une même page seraient crispantes, les personnes découvrant l'ouvrage passaient plus de temps sur les parties présentant « les autres » que sur les parties les concernant directement. Si chacun·e avait de la joie à se voir en photographie ou à se retrouver dans les écrits, le plus apprécié semblait être la découverte du travail et de la présence des autres. Par exemple, un soir où nous étions chez une ancienne comédienne gurung pour parler du livre, les femmes ont passé beaucoup de temps à regarder, à lire et à nous questionner sur le théâtre fait par les femmes de basses castes. À la vue de leurs photos les Gurung se sont exclamées : « elles sont belles là » « oui et là aussi regarde avec son chapeau » « leur spectacle est vraiment bien » « oui ce sont des femmes bien » (Annexe 1 p. 93 et 95 particulièrement). Ces termes flatteurs et même admiratifs ont surpris à la fois Pariksha et moi, car au moment de constituer les groupes de théâtre deux ans plus tôt, les Gurung s'étaient arrangées en usant de leur propre langue, pour exclure les femmes de basses castes de leur groupe de théâtre. Ce jour-là, face au livre, elles découvraient quelque chose auquel elles n'avaient pas eu accès, elles découvraient les coulisses et le huis clos théâtral des femmes d'à-côté, ressentant une familiarité nouvelle avec elles.

Cela me fait dire que notre proposition de rencontre et d'interconnaissance qui était nécessairement asymétrique entre les femmes de différentes caste avait échoué par le format du théâtre ; mais qu'elle réussissait à se faire au travers d'un objet écrit. C'est-à-dire que le pont que nous souhaitions proposer avec Pariksha pour une divergence solidaire au travers du théâtre s'est finalement formé autrement, avec un ouvrage qui unifie en un tout une diversité d'expériences. Urmila s'est mise à

lire à haute voix le poème de Sajina par exemple (page 107) au sein de ce groupe de femmes gurung, et à sa dernière ligne, toutes les femmes se sont mises à applaudir. C'était la première fois que les Gurung prenaient connaissance de ce qu'avaient fait les femmes et les adolescent·es à quelques semaines d'intervalle (ou parfois le même jour que leur propres ateliers), à quelques mètres de là où elles habitaient. De manière analogue dans les familles les pères, les maris, les frères ont eu plaisir à découvrir et à questionner ce qui s'était passé dans les ateliers et ont demandé à ce qu'on leur lise des passages quand ils ne savaient pas lire, comme une manière d'avoir accès aux huis clos que nous avons créé. Sur les images, ils prenaient plaisir à nommer chaque personne, enfant, femme, Gurung ou autres castes comme pour identifier les différentes parties prenantes d'un tout. C'est en observant leurs appétits similaires pour se découvrir ou se redécouvrir mutuellement sous de nouveaux visages, que j'ai mesuré combien l'ouvrage construisait des passerelles entre des mondes qui sont géographiquement proches mais socialement distants.

Pour conclure sur ces deux premières parties, je dirais que la production d'un ouvrage et sa diffusion au village a créé un objet commun de savoirs qui, aux yeux des habitant·es a eu une grande valeur. J'ajouterais que l'objet même du livre a mis en dialogue des personnes et des expériences qui s'excluent mutuellement dans les sphères quotidiennes, et qu'à ce titre la démarche de restitution de cette recherche relève d'enjeux à la fois scientifiques et politiques. Les récits, les images et la recherche d'un format esthétique pour raconter les expériences de théâtre tout en les intégrant à l'ensemble du village, a engendré des formes de reconnaissance, de curiosité et a permis de faire une relecture collective des performances. Toutefois, puisque le livre est associé à un type de savoir officiel, qu'il a un pouvoir de rayonnement hors du village et qu'il est presque sacré par nature, il apparaît aussi qu'il prend le risque de reproduire une forme d'autorité du savoir unique. Cette autorité du discours et de l'image a été réelle puisque la figure du chef du comité touristique gurung a d'abord essayé de se débarrasser de la question d'une distribution officielle avant de s'accaparer cette restitution de manière opportuniste lors d'un discours devant chez lui, appelant un à un les propriétaires des *homestay* pour récupérer ce « cadeau » qui ne leur était pas d'abord destiné. Ainsi, la fabrique de cet objet qui a souhaité lutter contre une forme d'inégalité épistémique, désenclaver le récit académique, mettre en visibilité les talents et les initiatives qui étaient restées en coulisses, a provoqué des réactions diverses au village, en posant une trace lisible et ré-interprétable de l'action théâtrale. Bien que cette initiative doive être soumise à une lecture critique renouvelée, il m'a semblé répondre aux attentes de ces groupes de théâtre et de femmes de basses castes en particulier qui souhaitaient que l'on voie, ici et ailleurs, ce qu'elles avaient fait, obtenant avec le livre un type d'estime capable d'inverser ou d'égaliser les intérêts entre chercheuse et participant·es. Le livre a donc participé à une meilleure explicitation de ce qu'était ma recherche et celle de Pariksha, et cette transparence m'a semblé essentielle pour réduire l'effet de « trahison » que l'on engendre malgré nous en tant que communauté universitaire en privatisant nos accès aux théories et cas d'étude.

3. Quel transfert de la méthode théâtrale ? Divers contextes pour faire de la géographie par la scène

Au début de ce travail de thèse, je constatais que les arts vivants et les sciences humaines et sociales avaient tendance à s'exclure réciproquement (chapitre 1). J'ai montré qu'avec la promotion d'un croisement des savoirs et la mobilisation des arts vivants, les SHS pouvaient bénéficier d'autres modalités de connaissances que celles qui sont logo-centrées ou rationalo-centrées. Afin de tester les possibilités de nourrir cet horizon de pensée sensible ailleurs que dans le contexte de Sirubari, j'ai mené quelques expériences de recherche avec des collectifs d'artistes mais aussi avec des étudiant·es dans le cadre d'un enseignement. Dans cette section je présenterai successivement trois formats de recherche et deux expériences d'enseignement afin d'élargir l'usage du théâtre à d'autres contextes et montrer son potentiel à être transféré autrement que dans le cadre que j'ai mené initialement avec Pariksha.

3.1 Le collectif corps-accord : espace de recherche pour la géographie sensible

La première expérience de rencontre entre des régimes de connaissances textuels, gestuels et visuel c'est celle que nous avons nourri dans un collectif nommé « corps-accord ». Soutenu par le Labex ITEM¹⁰⁰, le collectif était composé d'artistes dont la chorégraphe Jackie Simoncelli de la compagnie « Les mutins »¹⁰¹, et la metteuse en scène Julie Arménio de la compagnie Ru'elles ; ainsi que de deux doctorant·es du laboratoire Pacte : Antoine Mérot (anthropologie) et moi-même. À ce quatuor se sont ajout·es quelques participant·es qui ont progressivement rejoint le collectif : Clémence Guillin (étudiante en anthropologie cinématographique) ; Fateh Foroomand (doctorant en art du spectacle) ; Killian Hallier (étudiant en géographie et musicien) ; François Ménager (artiste conteur diplômé de philosophie) et Mylène Vidjet (vidéaste indépendante). Ce collectif volontairement mixte dans ses statuts a été l'occasion d'explorer durant une année et à raison d'une séance par mois, des ateliers pour penser le sensible et éprouver des rapports à l'espace en passant par les outils du théâtre et de la danse¹⁰². Situés dans les salles de répétition de l'Espace Scénique Transdisciplinaire (EST) de l'Université Grenoble Alpes, ces ateliers ont été ouverts à tout public entre janvier et juin 2018, pour des séances composées de 8 à 25 personnes. La première thématique que nous avons souhaité explorer ensemble était celle du « quotidien » afin de voir ce que des chercheur·es et des artistes pouvaient en dire, chacune avec leurs voix et leur manières corporelles ou textuelles de lui adresser des questions. Ce cycle de recherche est parti des vécus de chacun·e, aussi bien du quotidien de jardiniers que d'universitaires et il nous a permis de sélectionner des

¹⁰⁰ Le Labex Innovation et Territoires de Montagne est devenu en 2020 le Labex ITEM : <https://www.labexitem.fr/>.

¹⁰¹ <http://www.compagnielesmutins.com/>.

¹⁰² Le théâtre et la danse n'ont pas fait l'objets de répertoires distincts mais d'une approche croisée, reprenant en ce sens la structure des arts de la scène traditionnels en Asie du Sud.

gestes à partir desquels constituer des partitions chorégraphiques. L'hypothèse de départ était la suivante : habiter, travailler et se déplacer nous invite à mobiliser nos corps, or nos corps ont tendance à se spécialiser et donc à s'éviter dans l'espace-temps du quotidien. À partir de l'hypothèse d'une différenciation socio-spatiale des corps et des rôles, nous voulions voir ce que nous pouvions collectivement éprouver, observer et questionner par un usage de la scène. Que se passe-t-il lorsque qu'une musique accompagne le mouvement de nos corps ? Que se passe-t-il lorsqu'une consigne chorégraphique consiste à créer des effets d'évitement ou au contraire de rassemblement ? Que se passe-t-il encore lorsque la scène dans laquelle nous jouons nos partitions du quotidien est réduite à un carré d'un mètre sur deux ? Ou encore que peut-on apprendre du corps de l'autre lorsqu'il nous transmet sans les mots la danse de son quotidien ? Au travers de cette série de questions il s'agit de voir comment parlent les corps pour se fuir, s'accompagner ou s'arranger au fil de nouvelles interactions. Cette pratique répétée nous a fait approcher ce que dit Laplantine à propos des pratiques de danse contemporaine :

« Elle nous permet de rendre visible des mouvements quotidiens du corps dont nous étions inconscients ; de percevoir ce qu'habituellement nous ne percevons pas c'est-à-dire l'enchaînement et l'enchevêtrement des micromouvements et minuscules interactions. La danse contemporaine met en mouvement les ritualités implicites dont nous sommes inconscients. Et elle invente par ailleurs des contre-ritualités qui nous affranchissent des automatismes » (Laplantine, 2020).

Ce collectif s'est révélé enthousiasmant au niveau de la synergie collective. Les échanges de savoirs ont fait naître un collectif ouvrant des portes à la communication entre différents régimes de connaissances sans que l'un subordonne l'autre. Toutefois les ateliers mensuels de trois heures comportaient quelque chose de frustrant, car les participant·es variaient à chaque séance (même si certain·es revenaient régulièrement) et n'offraient donc pas suffisamment le temps d'approfondir une *manière de faire* ensemble. Pour tester un autre format et un autre type d'environnement (la montagne) le collectif a organisé une résidence de quatre jours en décembre 2018, dans la chaîne de Belledonne à Séchilienne. Cette résidence artistes-chercheur·es s'est appuyée à la fois sur des techniques chorégraphiques et sur des corpus de sciences sociales traitant des rapports à la montagne et à l'animalité (Debarbieux, 2008; Despret, 2009; Duhamel, 2014; Morizot, 2018). En combinant des dérives dans la forêt, des lectures croisées, des exercices de carte sensible, des ateliers d'écriture, des pratiques de danse et de mise en scène, nous sommes parvenu·es à une création scénique d'une vingtaine de minutes. Cette performance finale a fait l'objet d'une vidéo qui retrace l'exploration d'une logique immersive dans la montagne.

Vidéo 30 : Une résidence du collectif Corps accord.

<http://www.ru-elles.com/corps-accords/>

Vidéo 30 : Corps-accords. Source : Mylène Vidjet. Décembre 2018

3.2 Ateliers et résidences avec la compagnie Ru'elles

Parallèlement aux activités menées par le collectif corps-accords, j'ai pu mettre en place avec Julie Arménio de la compagnie Ru'elles différents ateliers de recherche-crédation entre 2017 et 2020¹⁰³. L'un des formats éprouvés est celui d'une résidence qui a duré une dizaine de jours sur le quartier d'Europole à Grenoble. Entre le 11 juin et le 22 juin 2018, Ru'elles a proposé de mettre en place une résidence artistes-chercheur·es pour interroger nos fabriques de la ville dans un quartier d'affaire. Pour ce faire, le collectif bénéficiait d'une salle de répétition polyvalente (« La Salle Blanche ») et s'était fixé pour objectif de mélanger un ensemble d'observations de la ville et de réponses performatives théâtralisées en rue. Ce faisant, la résidence souhaitait interroger la fabrique d'une normativité urbaine, mais aussi décaler le regard que nous pouvons porter sur elle en réponse. De fait, c'est la répartition de l'espace qui a été étudiée et avec elle : le bâti, les logiques d'aménagement public ou privé, les classes sociales, les corps, les mobilités, les interdits et les prescriptions tacites de cet environnement. De nouveau un montage vidéo a été élaboré pour faire le récit de cette résidence qui a croisé des outils de dérive urbaine, des lectures sur la psychogéographie, des fabriques de cartographie, des échauffements corporels, des recherches chorégraphiques et des ateliers de théâtre.

Vidéo 31: Résidence de recherche-crédation à Europole par Mylène Vidjet, Juin 2018
<http://www.ru-elles.com/residence-in-situ-secteur1/>

Vidéo 31 : La résidence à Europole. Source : Mylène Vidjet. Décembre 2018

Dans ce temps de cette résidence, un outil s'est démarqué en termes de lecture géographique, c'est celui de la constitution d'un rituel de théâtre sur la place Schuman (*Vidéo 31*). Située entre le Palais de justice, l'école de commerce et la chambre de commerce et d'industrie (World Trade Center), la place Schuman est un cœur de l'urbanisme d'affaire et des hautes instances (*Figure 76*). Quelle a été la forme du rituel théâtral implanté en ce lieu et comment a-t-il été élaboré ? Sur la base de nos observations, de nos dérives et de nos débats sur la fabrique de la ville, le collectif a inventé une partition corporelle, jouée tous les midis du 18 au 22 juin entre 13h et 13h15. Le rituel était le suivant : quatre comédiennes/danseuses arrivent sur ce secteur, toutes habillées en femmes d'affaire (costume). Cette arrivée s'apparente aux pratiques du « théâtre invisible » de Boal car dans cet appareil, les comédiennes ressemblent à la plupart des passant·es de ce quartier et n'attirent aucunement l'attention. Elles ne sont pas d'emblée dans une forme spectaculaire ou plutôt, leur dénonciation de cette comédie ordinaire ne se voit pas encore. Mais rapidement l'une d'elle sort un produit ménager et une brosse de sa mallette professionnelle. Puis elle se met à nettoyer le sol en damier, carreau après carreau. Une autre s'assoit par terre, pose sa plante verte et son matériel de bureautique avec une petite coupelle destinée à la mendicité. Elle est simplement là, à côté d'un panneau expliquant son licenciement. Enfin, une femme pressée sort du Palais de justice avec d'énormes dossiers, elle est au téléphone et sur un coup de maladresse, elle fait tomber tous ses

¹⁰³ L'un de ces dispositifs a fait l'objet d'une publication dans le cadre du « Festival de géopolitique critique » de Grenoble en 2018 (Landrin & Arménio, 2019)

fichiers qui s'envolent. Prise d'un coup de folie, elle se met à danser avec le mobilier urbain plutôt que de ramasser ses papiers. Une autre comédienne que l'on suppose être son assistante travaille en panique à la collecte de ces dossiers qui s'éparpillent sur la place publique. Au bout de 15 minutes les quatre comédiennes se rejoignent et marchent vers le centre de la place Schuman. Elles installent une grande nappe au sol et se mettent à pique-niquer au milieu des restaurants du World Trade Center (*Figure 76*). Elle se font alors rejoindre par une dizaine d'autres participant·es de la résidence pour manger ensemble sur cette nappe. Ce rituel de midi cherchait à créer un décalage sur les usages du lieu en proposant une occupation de l'espace très contrastée, et ce, afin de provoquer une situation burlesque. Les techniques de corps mobilisées dans ce rituel sont assez simples : elles reposent sur des actions répétitives (le lavage de sol) ou l'occupation fixe de l'espace pour la mendiant(e) (*Vidéo 31*). Ainsi cette partition a pu être jouée par différentes personnes de la résidence plus ou moins amatrices (et dont je faisais partie). Le pari a donc été celui d'une théâtralité minimaliste qui consiste à exporter un geste, une attitude ou un personnage là où on ne l'attend pas. Une femme d'affaire qui fait la manche au pied du Palais de justice, une personne en costume qui fait le ménage au sol ou encore une personne qui se met à danser et à explorer tout un registre de geste qui dénote en tout point de l'hexis de la femme ou de l'homme d'affaire. Ce sont autant de détournements de la norme qui questionnent les normes et les manières autres de s'approprier la ville au travers de corporalités redéployées (*Figure 76 ; Vidéo 31*).



Figure 76: Le rituel de la place Schuman : une arène artistique et politique dans le quartier des affaires de Grenoble. M. Cohen, 22 juin 2018

Deux aspects me semblent intéressants à analyser avec ce rituel d'un point de vue géographique. Le premier consiste à analyser comment un espace public urbain peut devenir une scène. En effet, parce qu'il occupe l'espace à la manière d'un plateau de théâtre ou de danse, le rituel de la place Schuman a créé un déplacement fonctionnel et symbolique du lieu. L'arène du pouvoir administratif et managérial est devenue une arène politique le temps d'une performance artistique. Ce dispositif de rite a joué sur la double acception du terme d'*arène* qui renvoie à la fois à un centre politique d'élite gouvernante qui utilise des formes symboliques pour montrer qu'elle gouverne (Dartigues, 2011; Geertz, 2012) mais aussi à une fonction plus démocratique et contestataire de l'arène : celle où prend forme une lutte politique. L'arène au sens premier est un espace (circulaire) qui met en coprésence des forces antagonistes pour devenir un lieu de débat. C'est la fonction du théâtre antique notamment. Or l'intérêt du rituel organisé pendant cette résidence artistique a été de jouer sur l'ambivalence des arènes : entre celle d'un pouvoir « officiel » visible et installé dans une architecture élevée aux standards des centre d'affaires et l'arène entendue comme un espace de débat en proposant des formes de contre-pouvoir. Au travers de cette démarche la compagnie Ru'elles souhaitait interroger ces rôles inconscients que performent quotidiennement les classes managériales, en apposant sur ce même espace des logiques interactionnelles et comportementales autres. En réinventant les logiques d'occupation ou de mouvement dans cet espace, la compagnie entendait monter la violence symbolique que cette classe exerce sur le reste du monde social. Par conséquent, ce rituel questionne l'aptitude des arts vivants à créer des regards critiques sur la production d'un urbain normatif et son aptitude aussi à créer des leviers pour l'habiter autrement.

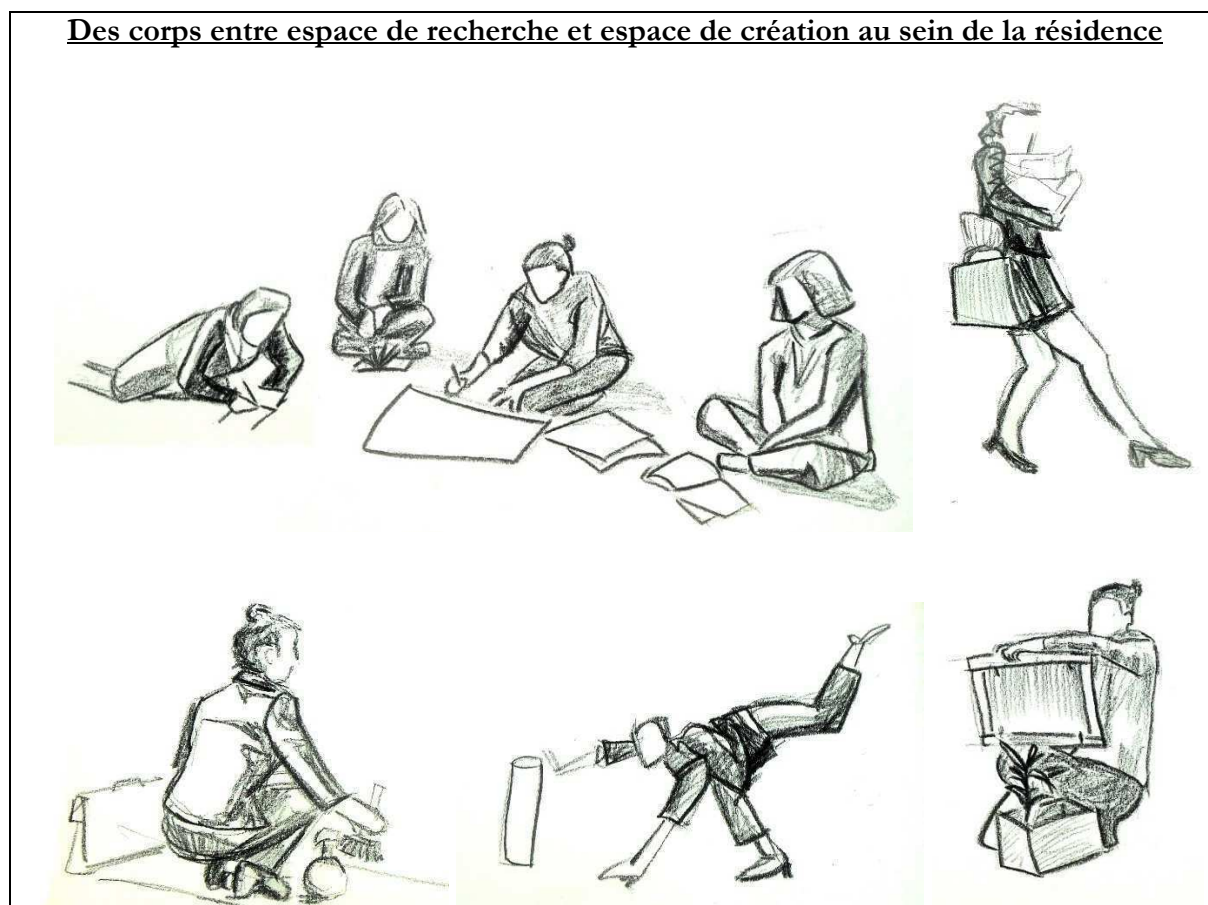


Figure 77 : Des corps en recherche-création. Source : A. Wijbrans, du 11 au 22 juin 2018, série de croquis élaborés pendant la résidence

L'autre point notable dans cette expérience de rituel tient au fait de se demander si à force « d'être là » le rituel deviendrait « normal » en s'inscrivant dans le décor de ce centre urbain ou conserverait son caractère anormal et étranger. Ce niveau local d'action basé sur la médiation artistique et sur la répétition est à mon avis une méthode féconde pour interroger les rouages des diverses manières d'habiter le monde en étant sensible à la nature des reproductions spatiales. Elle offre ainsi un dispositif in situ pour interroger avec décalage et dérision des fabriques de l'espace qui sont à la fois inconscientes, collectives et incorporées (*Figure 77*). Par conséquent ces résidences ou ces collectifs m'ont progressivement amené à l'idée que le dispositif théâtral était transportable dans les structures même de production du savoir à l'université. Je souhaitais donc présenter un dernier format d'expérimentation avant d'en venir à la question du théâtre au sein de l'enseignement : celui des conférences-ateliers.

3.3 Des conférences-ateliers : nouvel espace de recherche-crédation

Tout au long de mes travaux de recherche, une certitude m'est apparue : parler du théâtre ou présenter des travaux de théâtre déclencheur au sein d'un colloque n'arrivera jamais à transmettre entièrement la pertinence d'inviter les arts vivants à rencontrer géographie. Pour prendre pleinement la mesure de ce registre corporel et émotionnel et pour saisir la manière dont il fournit des moyens d'enquêtes, le registre textuel ou discursif ne suffit pas. Du moins, il réduit son intérêt car il passe à côté de l'engagement corporel et émotionnel que travaille le théâtre. Proposer le théâtre comme horizon de recherche à des pairs recommande de les mettre en mouvement, chose qu'une présentation académique conçoit difficilement. Toutefois, la recherche-crédation qui se développe aujourd'hui en France permet d'envisager de nouveaux formats de partage de la connaissance basés sur l'expérimentation. Ainsi à deux reprises j'ai été invitée en qualité de doctorante à présenter mes travaux au travers d'ateliers avec un moment de pratique corporelle et un temps plus classique de conférence. J'ai pu accepter ces invitations car les expériences de théâtre aux côtés de Pariksha Lamichhane, de Julie Arménio ou du collectif Corps-accords m'ont donné assez d'outils pour commencer à animer seule des conférences-ateliers. La première forme de conférence-atelier que j'ai expérimenté a eu lieu à l'ENS de Paris sur l'invitation de Pauline Guinard et de Jean-Baptiste Lanne au sein du séminaire mensuel de Géographie des émotions¹⁰⁴. Dans la commande qui m'était faite, il s'agissait d'initier un groupe mixte d'une dizaine de participant·es (étudiant·es, doctorant·es, MCF) aux outils du théâtre déclencheur. Au travers d'une connexion à soi, d'exercices d'interconnaissance, d'écoute, d'observation, d'une courte immersion dans l'espace environnant et d'une pratique de théâtre image, la séance a souhaité rendre les corps disponibles et réceptifs à une appréhension sensible de l'espace avant de présenter plus classiquement mes perspectives de recherche. Cette option de conférence-atelier mêle un univers théorique et pratique en essayant de faire passer l'expérience sensible avant son intellectualisation (chronologiquement parlant). Les débats, les résonances et les questionnements sur l'applicabilité de ces outils dans le cadre d'une recherche deviennent alors tout autre lorsqu'une mise en corps la précède.

¹⁰⁴ <http://www.geographie.ens.fr/geo-emotions-html.html>.



Figure 78 : Une conférence-atelier à l'UNIGE : un plateau de théâtre pour partager ses travaux universitaires. L. Landrin, 13 février 2020.

Sur le même principe, la conférence-atelier que j'ai animé à l'université de Genève a permis de choisir déplacer le lieu de partage des savoirs de la salle de séminaire au plateau de jeu (*Figure 78*). À l'occasion d'un colloque jeune recherche intitulé « Faire de la recherche : créer, expérimenter, performer » le 13 et 14 février 2020, un atelier de théâtre a accompagné la présentation de mes terrains népalais. La séance de théâtre s'est déroulée à la faveur d'un plateau théâtral au sein de l'UNIGE ainsi que dans les ruelles proches de l'institut. Ce temps d'exploration collective a mobilisé des outils d'écoute corporelle, de composition spontanée de danse/théâtre et d'écriture libre pour aboutir finalement à deux courtes performances sur le plateau, composées à partir des collectes de matériaux et des réceptions poétiques façonnées tout au long de la matinée. Cette production sur le plateau a ainsi pu nourrir le reste des deux journées d'étude pour créer des acceptions de « l'expérimentation » qui soient basées sur divers régimes de connaissances.

À ces deux expériences de conférence-atelier il convient d'ajouter la construction d'une journée d'étude en mai 2018 avec Yann Calbérac autour du thème « Théâtre et sciences sociales : que voit-on du monde depuis le théâtre ? ». Cette journée a elle aussi cherché un format hybride de partage de connaissance, en programmant un atelier de théâtre en matinée (menée par Ru'elles) avant de laisser la parole à des chercheur·es sur le format d'une table ronde l'après-midi¹⁰⁵. Au vu de la richesse des interactions produites, ces trois différentes expériences de conférence-atelier m'incitent à développer ce format d'intervention au sein de l'université et de les envisager comme des temps communs de recherche. Bien entendu ces ateliers-conférence ne cherchent pas à « former » des personnes en théâtre, mais à créer des espaces et des dispositifs qui permettent aux collectifs de chercheur·es d'être soi-même un sujet d'enquête au sein d'une expérience située. Ce travail de la scène comme laboratoire de la géographie n'est pas sans faire écho au travail mené par un collectif réunissant Michel Lussault, Yann Calbérac et Laurence Vet autour de la Comédie de

¹⁰⁵ <https://www.pacte-grenoble.fr/actualites/theatre-et-sciences-sociales-que-voit-on-du-monde-depuis-le-theatre>

Reims (Calbérac *et al.*, 2019). En décembre 2018 ce collectif a créé une expérience dans laquelle le plateau de théâtre était outillé comme un dispositif scientifique. Véritable laboratoire spatial, la démarche souhaitait mettre en place « une expérience collective de jeu et de pensée » autour du thème *Faire monde commun*. L'objectif était d'appréhender de manière expérimentale comment un groupe (et par analogie une société) organise une « allocation de la ressource spatiale » (*Ibid.*). Dans ce dispositif, le plateau de théâtre (délimité par une bande blanche au sol) était l'équivalent du globe. Il se déroulait donc sur scène un ensemble d'expériences relatives à des consignes où les participant·es étaient invité·es à se déplacer, à prendre place, à composer avec des présences imaginaires comme celle du non-humain ou du divin, ou tout simplement à s'organiser un espace à soi. Ce plateau faisant office de laboratoire permettait au collectif de lire de manière spontanée une certaine expression des interactions entre les corps et de constater de visu des formes tangibles d'organisation de l'espace. De manière plus générale, ce que montre ce collectif c'est qu'une fabrique de la scène comme espace d'étude permet de penser la géographie comme une science expérimentale, et c'est dans cette lignée que j'ai moi aussi souhaité développer des coopérations artistes-chercheur·es.

Qu'il soit pratiqué par des comédien·nes professionnelles pour des interventions en rue, des collectifs d'artistes, des habitant·es ou des enseignant·es-chercheur·es, le théâtre déclencheur part toujours du vécu des individus et des collectifs. Il repose sur l'exploration du sensible et le partage de points de vue : à ce titre, il encourage une réflexivité collective sur nos pratiques de recherche, même s'il faut avoir conscience que certains collectifs sont en proie à des rapports hiérarchiques qui peuvent rendre plus ou moins aisé l'horizontalisation d'un collectif apprenant. Or, puisque le théâtre et la scène sont des leviers pour appréhender des réalités géographiques et qu'ils fournissent des réponses empiriques à des questionnements, ils peuvent également s'inviter dans un contexte d'enseignement. C'est du moins l'hypothèse que j'ai faite et que j'ai portée à l'épreuve entre 2017 et 2020 avec trois classes de Licence 3 et deux classes de Master 2.

3.4 Le théâtre comme pratique pédagogique : l'expérience fondatrice d'une mise en scène de Goffman

Inviter le théâtre dans les structures d'unité d'enseignement dans un parcours de géographie ne revient pas à enseigner le théâtre. L'enjeu auprès d'étudiant·es en géographie n'est pas de travailler l'histoire du théâtre comme on le ferait dans un cursus d'études artistiques, ni même de former à un type d'action théâtrale. La proposition consiste plutôt à appréhender la scène comme un espace concret et transformable, où mettre à l'épreuve des théories des sciences humaines et sociales. Parce qu'elle délimite matériellement un espace d'expérience, la scène permet de créer des situations d'interaction de manière condensée, purifiée et élémentaire (Calbérac *et al.*, 2019). Que la scène soit par analogie l'échelle du monde, de la chambre, du quartier ou de l'État, elle constitue un dispositif depuis lequel observer, complexifier et contester des théories de la géographie. C'est un espace qui offre des tableaux d'interactions spatiales. À ce titre la scène n'est pas seulement un bon outil dans le cadre d'une recherche de terrain, mais aussi un dispositif pour imaginer des formats de pédagogie active dans lequel un ensemble d'étudiant·es s'approprient et discutent de paradigmes pour en éprouver les limites.

Utiliser le théâtre dans le cadre d'une pratique d'enseignement est une envie qui est née avec une classe de Licence 3 en 2017 dans le cadre d'un cours de « Théorie des sciences sociales » dans lequel une œuvre du sociologue Erving Goffman était proposée (40 heures Equivalent TD). Il me faut d'abord dire un mot sur cette œuvre à l'étude, pour comprendre ensuite comment le théâtre s'est invité à cette unité d'enseignement. *L'arrangement des sexes* publié en 1977 n'a été traduit en français qu'en 2002, pourtant il constitue un essai précurseur des études de genre et il est encore aujourd'hui un ouvrage de référence pour penser les distributions sociales de la ressource spatiale. Sensible aux risques de l'essentialisme, Goffman s'intéresse avant tout à des « situations d'interaction » dans la société urbaine américaine des années 1970 (Goffman, 1998, 2002). Ainsi il observe et commente de petits détails tels que le clin d'œil ou les codes corporels qui accompagnent la galanterie. Il s'étonne de la force avec laquelle s'organisent des « classes de sexes » et s'intéresse à tous les moteurs qui permettent la perpétuation de ces rôles. Il conclut que les classes de sexes sont semblables à des dispositifs de socialisation et que toute l'organisation sociale est faite pour alterner les moments où ces deux classes sont ensemble, et les moments où elles sont séparées. Si l'œuvre est intéressante aujourd'hui pour des géographes notamment, c'est parce qu'elle fournit une étude historique et critique sur la reproduction des comportements genrés, et qu'elle explique comment l'espace est un support pour cette reproduction sociale. Pour Goffman les identités de genre sont ritualisées et performatives et c'est la raison pour laquelle la métaphore théâtrale est centrale dans *L'arrangement des sexes* comme dans le reste de ses œuvres (Goffman 1996a; 1996b; 1998; 2002). Dès lors que faire une fois que l'on a admis le postulat selon lequel des rôles inégaux dessinent des classes de sexes ? Peut-on continuer de *s'arranger* avec ces scènes du quotidien alors même que nous sommes les actrices et acteurs de cette reproduction critiquable ? Au-delà de cet inconfort, une autre question s'est adressée à moi en tant qu'enseignante : peut-on véritablement comprendre l'enjeu d'une « micro-sociologie », d'une « étude des interactions » ou encore d'une « sociologie spontanée » en restant assis dans une salle de classe, dans un dispositif frontal de bureaux mis face à face ?

Si j'ai eu envie de mobiliser l'outil théâtral au sein d'une UE de Théorie des Sciences Sociales en Licence 3, c'est pour deux raisons majeures. Premièrement, le groupe d'étudiant·es hétéroclite qui composait la classe en 2017 était peu motivé pour la lecture de Goffman. Dans les débats de lecture les étudiant·es revenaient souvent à l'idée que Goffman décrivait des schémas désuets de société et qu'aujourd'hui ces phénomènes de partage entre les sexes étaient dépassés. Deuxièmement, il m'est apparu que « parler » du genre et de sa performativité comme le faisait Goffman n'était pas suffisant pour saisir l'ampleur des enjeux de cette reproduction sociale. Lorsque Goffman parle de scène, de rôle, de performeur ou de théâtre, il le fait d'un point de vue de sociologue. Or les études théâtrales reprochent précisément à Goffman une forme d'ethnocentrisme du spectateur qui consiste à parler du théâtre et à utiliser ses métaphores sans avoir une véritable expérience du théâtre en tant qu'art vivant (Dubois, 2013). Faire du théâtre et mobiliser une véritable scène dans le cadre d'un cours sur les théories des sciences sociales se justifiait donc par l'impératif de transférer les théories de Goffman à des « situations » contemporaines et d'aller au-delà d'un usage métaphorique de la performance. Car à mon avis le terme « d'arrangement » que choisit Goffman est toujours pertinent pour penser la connexion du genre à l'espace aujourd'hui. En effet, l'arrangement induit à la fois le rangement de nos modes d'interaction, le fait de s'arranger d'une situation mais aussi éventuellement le fait de la déranger. L'expérience d'une observation dans l'espace public, d'un travail de représentation par la scène et de réponse performative dans la rue

avait donc vocation de mettre à l'épreuve les formes plus ou moins visibles, plus ou moins contestables des *arrangements* contemporains. Ce faisant, j'ai énoncé l'hypothèse selon laquelle un croisement entre une approche textuelle et une approche performative pouvait enrichir l'appréhension d'une œuvre et lui donner une résonance critique.

L'expérience menée à deux reprises en 2018 et 2019 a montré qu'un passage par la pratique du théâtre changeait radicalement la signification que les étudiant·es avaient de l'œuvre de *L'arrangement entre les sexes* et surtout la vision qu'ils ou elles avaient de la construction du genre dans notre société. En l'espace d'une semaine de pratique scénique, les groupes de Licence 3 ont relu l'œuvre de Goffman, montrant que les outils du théâtre déclencheur permettaient d'opérer un transfert entre la scène de théâtre et la scène du quotidien. Car dans toute cette démarche, le théâtre n'est pas le lieu pour simuler une action mais celui pour stimuler des réactions, créer des situations d'interaction et impliquer nos corps. La performance finale des étudiant·es et enseignant·es qui a eu lieu sur le campus universitaire (2018) ou dans un tramway de Grenoble (2019) a pu *jouer* littéralement à déranger l'ordre quotidien des mobilités urbaines et s'insérer dans un dialogue avec d'autres corps. Proposer un atelier de théâtre auprès de ces Licences a permis non seulement d'horizontaliser les rapports enseignant·es/étudiant·es (aux dires des classes elles-mêmes), mais aussi de lier l'horizon pratique et théorique comme le réclament les courants de pensée critique. Pour voir le détail de ces contributions des Licences 3 en 2018 et en 2019, et pour croiser mon analyse avec les retours réflexifs des étudiant·es en personne, je renvoie à la consultation de leurs travaux disponibles sur le blog de la formation : <https://parcours.ges.hypotheses.org/2018-2019/theorie-des-sciences-sociales>. J'aimerais aussi faire mention de l'initiative prise par Ulysse Rey, étudiant de Licence 3, qui s'est proposé au cours de la semaine théâtre de filmer notre dernière journée de résidence (*Vidéo 32*). Cette initiative montre sans doute que la constitution d'une communauté apprenante invite tacitement à travailler sur plusieurs formats de connaissance en qu'elle instaure une confiance mutuelle des intérêts de connaissance, en dehors de tout enjeu de notation.

Vidéo 32 : Le point de vue cinématographique d'un étudiant sur une résidence pédagogique

Vidéo 32 : Le point de vue cinématographique d'un étudiant sur une résidence pédagogique.
Source : U. Rey. Décembre 2020

Le théâtre déclencheur s'adapte donc au contexte de lecture active d'une œuvre dans le cadre d'un enseignement. Mais il permet également d'expérimenter des lectures critiques sur la manière dont est fabriquée la ville avec des classes qui n'ont pas préalablement lu de théories sur le sujet. C'est le cas du programme « Violente Paix » que nous avons expérimenté avec trois collègues en décembre 2019 et que nous renouvèlerons en février 2021.

3.5 « Violente Paix » : questionner la fabrique de l'urbain par la médiation artistique

Le programme « Violente Paix » a engagé deux classes de master 2. Il est parti de la volonté d'explorer une unité urbaine en pleine construction : la presqu'île Grenobloise et son projet de campus GIANT (Grenoble Innovation for Advanced New Technologies)¹⁰⁶. Quartier vitrine de l'urbanisme et de l'économie métropolitaine, la presqu'île scientifique se présente officiellement comme un « laboratoire de l'innovation », « capable de répondre aux enjeux sociaux et environnementaux contemporains » (*Ibid.*). Mélange d'industries, de centres de recherche et de secteurs résidentiels, ce quartier s'affirme dans les discours aménagistes comme le territoire de la transition écologique et sociale. Pourtant dans les rues qui jouxtent la presqu'île, un graffiti s'est répandu sur les murs : « Violente Paix » (*Figure 79*). La coprésence de ces deux éléments au sein d'un espace restreint – à savoir la construction d'un quartier à l'identité narrative « innovante » et l'œuvre contestataire sur les murs – invite à se questionner sur la violence structurelle et symbolique que peut porter avec elle la « ville durable ».



Figure 79 : L'inscription dans l'urbain d'une violente paix. Source : C. Revol. Novembre 2019

Une équipe pédagogique s'est constituée à partir d'enseignantes, artistes et chercheuses : Karine Gatelier (co-fondatrice de l'institut de recherche-action Modus Operandi) ; Claire Revol (MCF à l'IUGA) ; Julie Arménio (compagnie Ru'elles) et moi-même, avec le soutien de Gretchen Schiller (chorégraphe et professeure en arts de la scène à l'UGA)¹⁰⁷. Les étudiant·es provenaient de deux formations : du master 2 *International Development Studies* à l'IUGA, ainsi que du master 2 *Création Artistique* de l'UFR Arts du spectacle-LLASIC¹⁰⁸. L'objectif était d'inviter ces quarante étudiant·es à effectuer une exploration urbaine sur une semaine de résidence, en s'appuyant à la fois sur des lectures théoriques et sur des exercices de théâtre ou de danse pour parvenir à de courtes réponses performatives dans l'espace public. Ce dispositif avait à vrai dire trois sommets : un sommet territorial (l'exploration de la presqu'île grenobloise) ; un sommet théorique (la ville durable et la compréhension systémique de la violence) ; et un sommet méthodologique (l'exploration sensible et la performance comme expérience de savoir). Dans ce triptyque, notre intérêt était motivé par l'étude des grands récits de l'urbain et la possibilité d'écouter ou de créer des contre-récits. Car au début de la résidence, nous avons posé cette hypothèse : les politiques publiques produisent des récits de la presqu'île en mobilisant des imaginaires qui ne sont pas nécessairement en accord avec

¹⁰⁶ <https://www.giant-grenoble.org/fr/>.

¹⁰⁷ Composée de 30 heures de résidence, cette semaine de résidence de recherche-création a reçu le soutien financier du Performance Lab dans le cadre du projet TRACES et de l'Idex formation de l'Université Grenoble-Alpes afin de pouvoir rémunérer la compagnie Ru'elles pour son intervention artistique.

¹⁰⁸ En raison d'un public mixte et des différentes nationalités des étudiant·es, la résidence a été dispensée en anglais et en français, avec des traductions en simultané de la part de l'équipe enseignante ou des étudiant·es.

les appréhensions sensibles qu'ont les habitant·es et les passant·es de ce quartier. En interrogeant comment se produit l'urbanité, quel est l'historique du quartier, qui sont les expert·es en charge de la transition écologique, quelles sont les logiques discursives et technicistes à l'origine de ce développement urbain mais aussi quelles sont les formes d'organisation du flux et des grands axes, nous souhaitons interroger la pluralité des récits de cet ensemble urbain. Pour ce faire, nous avons notamment mobilisé les outils de la dérive urbaine inspirés des mouvements situationnistes qui cherchent à éprouver l'espace en se laissant guider par des points de fuite qui motivent le mouvement de l'exploration (Bonard & Capt, 2009). Nous avons ajouté à ces dérives un outil cartographique que l'on a nommé la « carto-strates » : une cartographie sensible qui permet de retracer visuellement et graphiquement des parcours en utilisant différents calques (Figure 80).



Figure 80 : La Carto-strate, cartographier une dérive et produire une lecture de l'espace vécu par différentes couches de sens. Source : Violente Paix/Violente Peace, J. Arménio, K. Gatelier, L. Landrin, C. Revol. Juin 2020.

En sus des dérives et de la carto-strate, ce sont d'autres techniques du théâtre déclencheur qui sont venues nourrir le processus de création : des moments d'écriture, de lecture de paysage, des exercices de théâtre image, des lectures théoriques et des recherches de partition chorégraphique. Au bout de trois jours de travail la compagnie Ru'elles a proposé de constituer cinq groupes de travail pour élaborer des créations collectives sachant qu'une personne dans le groupe était responsable de penser un lieu pour la performance, une autre personne le texte, une autre la gestuelle corporelle, une autre encore l'environnement sonore et musical. Ce procédé de création repose volontairement sur l'heureuse dissonance qu'il peut y avoir entre ces différents éléments pensés séparément. L'intérêt de cette démarche consiste à mesurer les sens qui peuvent émerger d'un lieu dès lors qu'on lui applique des gestes ou des mots pensés ailleurs. Le dernier jour de la résidence, les cinq performances d'étudiant·es ont eu lieu entre deux pluies. Chacune de ces performances duraient de 4 à 5 minutes et le passage d'une performance à l'autre a dessiné un parcours au sein du quartier. L'ensemble du collectif ainsi qu'une photographe et une quinzaine d'étudiant·es de Master 1 ont suivi cet itinéraire de performance au sein de la presqu'île de Grenoble.

Suite à cette expérience nous avons conclu qu'ordinairement nous considérons comme violent un acte physique ou symbolique qui crée une rupture dans un système alors que la violence peut aussi faire partie intégrante d'un système et alors, elle est d'autant plus puissante qu'elle n'est pas identifiée comme une anomalie. Car il s'avère que parallèlement à la vitrine pacificatrice et unificatrice de cette innovation urbaine qui se veut unique en son genre, l'ensemble de la presqu'île est divisé en deux mondes avec des frontières spatiales bien établies et un contrôle du flux très spécifique : d'un côté des espaces publics avec des chemins tracés entre les bâtiments, et l'autre des espaces privés qu'il est impossible de traverser car hautement contrôlés avec la présence de barbelés, de caméra et de vigiles. La médiation artistique et la pratique de la ville au travers de dérives est une manière de révéler ces logiques sous-jacentes qui façonnent une biopolitique des corps dans la ville durable (Swyngedouw, 2014). Ainsi à sa manière la résidence d'une semaine avec deux classes de Master 2 a contribué à rechercher empiriquement des façons de rendre habitable l'espace et de politiser l'enjeu d'un urbanisme durable à partir d'un collectif composite qui ne se connaissait pas. Pour conclure, qu'apportent ces différents récits à la méthode du théâtre déclencheur ? Le collectif corps-accord, les résidences artistes-chercheur·es, les conférences ateliers ou encore l'usage d'outils théâtraux et corporels dans le cadre d'unités d'enseignement : ces divers contextes m'invitent à attester du fait que la méthode du théâtre déclencheur s'adapte à différents publics (quelque soient les niveaux d'étude et les langues à l'usage) de même qu'à différents espaces puisqu'il est avant tout une manière d'observer, de prendre part à l'habiter et de partager des réflexivités au sein d'un collectif apprenant (*Vidéo 30*). C'est en analysant de manière comparative les fonctionnements de cette méthode d'enquête participative que je peux commencer à énoncer une généralisation de cette méthode de recherche, et l'envisager sur de futures recherches.

4. Vers une généralisation de la méthode de recherche

Si j'ai détaillé divers contextes dans lesquels j'ai pu mobiliser les outils de la théâtralité et de la scène en tant que géographe, c'est pour montrer que la méthode du théâtre déclencheur est transférable. En quels termes cette méthode peut-elle par extension être généralisée ? C'est l'enjeu de cette section que d'y répondre et je voudrais montrer en quoi le premier protocole décrit pour le terrain de Sirubari peut être étendu à d'autres cas d'étude. En effet, dans le chapitre 3 je proposais de considérer un « protocole » de la méthode du théâtre déclencheur, en me focalisant essentiellement sur la mise en place de ce dispositif articulé autour de six grandes étapes (*Figure 11*). Après avoir détaillé les expériences de terrain à Sirubari et après avoir évoqué celles qui ont prit forme dans des contextes de recherche ou d'enseignement en France, il faut désormais considérer un nouveau schéma d'analyse de la méthode (*Figure 81*). Ce schéma ne tient pas seulement à la manière dont le théâtre est mis en œuvre sur un terrain (protocole initial), mais interroge la validité d'une généralisation de la méthode au travers de cinq grands angles par lesquels généraliser la méthode : en considérant d'abord ses outils ; sa mise en œuvre ; ses données ; ses résultats et enfin ses atouts et limites.

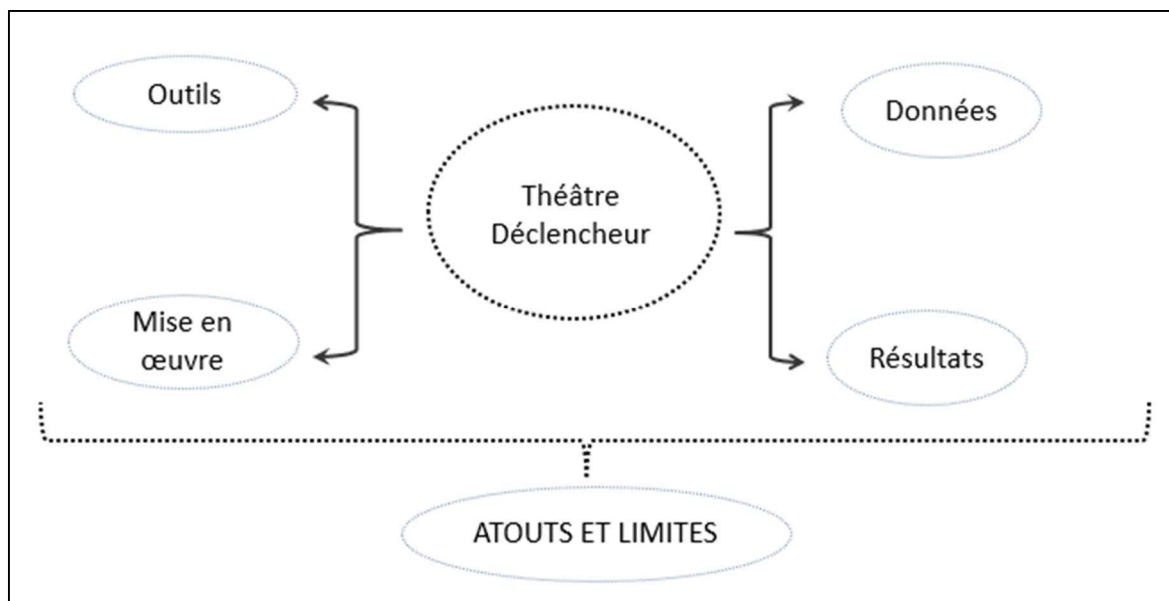


Figure 81 : Généraliser la méthode du théâtre déclencheur au vu de ses conditions d'élaboration et de ce qu'elle produit. Source : L. Landrin. Novembre 2020.

4.1 Les outils du théâtre déclencheur

Le théâtre déclencheur fonctionne avec quelques grands types d'outils parmi lesquels figurent : le corps, l'émotion, la fiction, la communauté et le lieu. Comme j'ai eu l'occasion de le détailler dans le chapitre 3 section 2, c'est une méthode qui travaille à partir des langages du corps et des émotions en incluant différentes modalités du *dire* tel que le silence, le geste, le verbe, le chant ou la poésie.

En rappelant brièvement la nature de ces outils, j'entends montrer une chose : le théâtre déclencheur en tant que méthode de recherche, n'a pas nécessairement besoin d'un thème ni d'une œuvre à l'appui ni même d'un sujet d'enquête pour fonctionner. Elle est une méthode qui propose à un groupe et à des individus de se rendre disponibles à une écoute du monde. Plus globalement le théâtre propose à un groupe d'interroger de manière critique la manière dont nous participons au contrat social en cours et d'entrevoir la manière dont nous pouvons en être acteur ou actrice. De fait ses conditions d'opérationnalité sont donc minimales : dès lors qu'il y a un groupe intéressé (5-6 personnes au minimum) et qu'il y a un lieu qui puisse faire office de huis clos pour construire temporairement un lieu à soi, cette méthode de recherche peut être envisagée. La diversité des groupes, des lieux, des coopérations, des thèmes abordés, des statuts de chacun·e ou encore des temps d'atelier que j'ai pu expérimenter au cours de ces quatre années ont montré que les outils de cette méthode de recherche et ses leviers de création étaient toujours les mêmes. Cette remarque invite donc à se demander la place qu'a « le contexte » dans cette méthode. En effet, la méthode du théâtre déclencheur a ceci d'étonnant qu'elle dépend radicalement du contexte dans lequel elle s'éveille, en même temps qu'elle semble s'abstraire des conditions particulières d'un lieu, d'une époque ou d'un groupe pour envisager d'être appliqué dans des contextes extrêmement variés. Pour le dire très franchement il y a peu d'en commun entre le contexte d'un atelier de théâtre déclencheur qui se déroule dans l'espace urbain avec des jeunes chercheur·es de l'université de Genève et le contexte d'un atelier qui implique un groupe d'adolescent·es de castes mixtes à Sirubari. Pourtant les outils de la méthode du théâtre déclencheur sont fondamentalement les mêmes.

Pour ainsi dire, le contexte social et géographique dans la méthode du théâtre déclencheur est à la fois paradoxalement une contrainte pour la mise en place du dispositif, un matériau de création et une donnée qui n'atteint pas le caractère invariable des outils de théâtre. Précisons. Le contexte est d'abord une *contrainte* dans la mesure où la possibilité de faire du théâtre dépend des formes sociales instituées. Le théâtre ne peut s'envisager en faisant abstraction de ce qui autorise structurellement une personne ou un groupe à prendre part à une activité de ce type. Pour ainsi dire, le contexte précède toute activité théâtrale et la rend tributaire. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le théâtre déclencheur ne peut être systématisé sous la forme d'un manuel d'exercices ou de bonnes pratiques. Ce n'est pas une méthode a priori qui pourrait être appliquée en l'absence du contexte dans lequel elle veut s'insérer. Toutefois, plutôt que de s'arrêter à ce système de contraintes, la méthode du théâtre déclencheur considère que le contexte social et politique est avant tout un système d'opportunités. Pour le dire autrement le contexte est un matériau pour le théâtre déclencheur : c'est précisément à partir de lui que le lieu théâtral se dessine, qu'un groupe prend forme dans toute l'incertitude qui le caractérise, et que la création d'une scène fournit des données de recherche. Le théâtre déclencheur est une méthode de recherche et un type de pratique qui n'a pas d'idées préconçues sur la forme que prendra la création collective. Ce théâtre compose précisément avec ce qu'un groupe raconte de son vécu et ce qu'il veut projeter comme représentation sur scène. À ce titre le contexte est le matériau fondamental du théâtre déclencheur, car ce sont les luttes particulières et la subjectivité des vécus qui forment l'objet d'une représentation scénique. L'objet scénique au théâtre n'est autre que la formulation de ce que nous vivons quotidiennement et de ce que nous voulons reformuler ou transformer.

Toutefois pour finir de présenter cette place paradoxale du contexte dans ladite méthodologie, il faut dire que le contexte n'est qu'une variable et que cette variable ne change pas structurellement les outils avec lequel agit le théâtre. En effet, tout atelier de théâtre part d'un contexte précis pour composer à partir de lui. Dès lors, peu importe que le groupe soit constitué de femmes qui ont dû demander une autorisation pour venir, ou composé d'un collectif d'étudiant·es qui découvrent un atelier dans le cadre d'un cours d'université : dans tous les cas ce sont les récits particuliers mis en coprésence qui renseignent l'acte de création théâtral. Aussi curieux que cela puisse paraître, le théâtre est tributaire du contexte dans lequel il prend corps, mais dans la mesure où il part des préoccupations locales, il peut s'envisager dans n'importe quel contexte ou presque¹⁰⁹. Si bien que par conséquent promouvoir un contextualisme radical rejoint fondamentalement le caractère transférable de cette méthode. Enfin et surtout, il faut rappeler que le théâtre déclencheur se met du côté d'une lecture constructiviste des faits sociaux. Dans cette perspective, le contexte n'est donc jamais considéré comme un ensemble de fixismes ou de termes indépassables mais davantage comme une structure que nous pouvons à quelques égards, transformer. La méthode du théâtre déclencheur assume que les imaginaires et les contrats sociaux sont en mouvement permanent et qu'il nous appartient de prendre part à leur redéfinition. Dès lors, cette méthode de recherche basée sur le théâtre fait du contexte local sa matière première et l'objet fondamental de son analyse, sans perdre de son potentiel universel – si tant est que nous considérons un univers humain sur la base des corps, des émotions. C'est d'ailleurs ce pour quoi une technique initiée au Brésil par Augusto Boal a pu s'envisager au Népal comme en France ou dans de nombreux autres pays : parce qu'il y a une certaine invariance des outils de la théâtralité.

4.2 La mise en œuvre de la méthode

Pour continuer de monter en généralité cette méthode à partir des quelques cas d'étude que j'ai pu mener, il faut dire un mot de sa mise en œuvre. Toutefois je serai plus succincte sur ce point dans la mesure où le processus de mise en place de la méthode a fait l'objet d'un développement au chapitre 3 au travers d'un protocole qui détaille les étapes du théâtre déclencheur¹¹⁰. Pour ne pas simplement répéter la logique de ces étapes mais en faire une analyse globale, je voudrais ici insister sur le fait que ce protocole construit à partir des terrains à Sirubari, s'applique également dans les autres contextes de création que j'ai pu expérimenter dans la recherche ou dans l'enseignement. Même si parfois les six étapes progressives de ce protocole sont raccourcies ou espacées dans le temps, le processus de création du théâtre déclencheur passe presque *nécessairement* par les mêmes voies et les mêmes seuils dans toutes les créations et les collaborations dont j'ai fait l'expérience. Par exemple dans le cadre de l'atelier mené avec deux classes de Master 2 (programme Violente Paix), l'équipe enseignante a dû passer par les étapes de familiarisation de même qu'elle a dû se confronter à la logique épineuse de réunir un groupe donné dans un lieu et un temps précis. Quand bien même cette familiarisation se soit effectuée dans un terrain proche, les étapes de constitutions de groupe – qui consistait à se demander quels masters allaient être concernés, dans quelle unité

¹⁰⁹ On peut même imaginer que le théâtre déclencheur puisse prendre forme dans des zones de conflit ouvert, toutefois je n'ai pas tenté ce type d'expérience et il est indéniable que des contextes qui menacent la sécurité physique des participant·es demandent un traitement particulier de cette méthode.

¹¹⁰ Pour rappel, les six étapes de ce protocole sont : se familiariser ; réunir un groupe ; organiser des jeux ; pratiquer le théâtre image ; construire un synopsis et créer une représentation publique.

d'enseignement, avec quels financements, quels collègues, avec quelle pertinence ou dans quel lieu autorisé – ont été réelles. Par la suite, la pratique menée avec une quarantaine d'étudiant·es a effectivement consisté d'abord à créer un ensemble de jeux simples, d'exercice de connexion à soi, d'exploration de son corps et de l'environnement urbain avant de progressivement instaurer des pratiques de théâtre image, des synopsis ou partition et une performance enfin. Ceci pour dire qu'au-delà des outils avec lesquels fonctionnent le théâtre, cette méthode de recherche participative repose sur un ensemble d'exercices et d'évolution de la pratique qui sont semblables. La méthode du théâtre déclencheur repose sur une création collective et à ce titre les phases de travail qui passent par une expression des corps sont analogues. Par conséquent, si les exercices d'exploration et la formation d'objets scéniques s'étalent sur un large prisme d'expressions, toujours est-il que la mise en œuvre de cette méthode respecte une certaine chronologie d'action pour composer à partir de la scène.

4.3 Les données du théâtre : l'objet scénique et ce qu'il dit du dehors

Interroger la validité de cette méthode demande aussi de considérer sa production de données. En effet, le but d'une méthode de recherche consiste à produire des analyses qui serviront à éclairer des questions communes à une discipline ou à un ensemble de disciplines. Quelles sont donc les données que produit le théâtre, quelle est leur nature et en quoi peuvent-elles représenter un intérêt pour une recherche en géographie plus particulièrement ? Pour répondre à cette interrogation, il faut commencer par énoncer ce qui résiste à être une « donnée » dans cette approche. La difficulté de la méthode théâtrale, c'est qu'elle compose avec des données fuyantes, avec des morceaux d'arts vivants, irrémédiablement éphémères et en mouvement. Les données produites par le théâtre sont avant tout des corps et des voix qui se déplacent sur une scène à un instant T où un groupe est réuni. Dès lors, retranscrire la donnée de même que la filmer, l'enregistrer, la dessiner ou la raconter ne pourra qu'être une version réduite de ce qui se passe sur scène. L'autre difficulté consubstantielle à ce premier point, c'est que la chercheuse n'a sur cette donnée scénique qu'un certain point de vue (ne serait-ce que de manière purement visuelle la chercheuse ne peut pas voir une même scène sous différents angles au même instant). Ce point de vue fait l'objet d'un récit situé qui est certes l'occasion d'une discussion au sein de cette recherche, mais je crois qu'il est important de croiser autant que possible les différentes vues que l'on peut avoir sur une même scène. Cela revient à multiplier les supports de données pour renseigner l'objet théâtral depuis plusieurs regards et sortir du récit unique de chercheur·e. C'est la raison pour laquelle la quasi-totalité des expériences méthodologiques que j'ai mené ont inclus des coopérations filmiques, photographiques ou dessinées. Le théâtre fait advenir des relations, des sons, des mouvements et ce qu'il produit comme données demande de naviguer entre les régimes de connaissance. Cette méthode est donc en faveur d'une mosaïque de données comprenant à la fois les productions de groupes (poèmes, dessins, récits, gestes, cartes mentales, photographies, danses, improvisation, écrits sur la distribution des rôles et les cycles de vie ou synopsis) ; et ce que la chercheuse produit comme regard situé sur une scène en cours.

Par ailleurs, il faut mentionner que les données produites par le théâtre ne se limitent pas à l'expression de la scène. Pour ainsi dire il y a même deux catégories distinctes : une première source de données se situe dans l'observation de ce qui se montre sur scène (des représentations du quotidien plus ou moins distancées) ; et une seconde source se situe en dehors de la communauté d'actrice et d'acteurs (en collectant des réactions faites à cette démarche). En effet, de bout en bout cette méthode s'intéresse autant aux représentations scéniques qu'aux réactions que suscite cette irruption de jeu dans l'espace public ou au sein d'un village. Les données que créent cette méthode sont donc à la fois internes à la création théâtrale et extérieures à elles. Si le théâtre m'intéresse comme méthode de recherche c'est parce qu'il révèle et rend visible des tensions qui se passent hors du lieu théâtral à la manière d'un « hors champ ». Ce qui veut dire que la focale est double : il s'agit à la fois d'étudier un territoire avec toutes ses logiques structurantes, mais aussi d'analyser ce qui est produit dans un *lieu autre* qui distancie, fait appel aux imaginaires et se prend position vis à vis de cette normativité des rôles et des espaces quotidiens.

Enfin pour terminer de généraliser ce que sont les « données » de recherche de cette méthode, il convient d'ajouter qu'une des spécificités du théâtre consiste à intégrer la participation de la chercheuse au sein des ateliers. Dans cette méthode, les chercheur·es prennent part à la fabrique du collectif et ne restent pas cantonné·es à ce regard lointain, neutre et juge à la fois comme peut l'être l'idéal positiviste. Parce que le lieu théâtral refuse le principe de passivité durant les ateliers (au nom d'une lutte contre la division actrice/spectatrice), cette méthode demande aux chercheur·es de s'impliquer dans le travail de la scène. Selon l'évolution du travail de groupe et selon les cas d'étude, il peut sembler bon qu'à un moment la chercheuse ou l'enseignante laisse le groupe être seul maître de sa création (cela a été le cas de tous les terrains à Sirubari) ; ou bien au contraire qu'elle aille jusqu'à prendre des risques égaux à ceux du reste du groupe en participant au système de performance publique (cela a été le cas des coopérations en France dans le cadre de recherches ou d'enseignement). Pour ainsi dire, si cette méthodologie emprunte certaines modalités classiques de terrain (l'observation, la collecte de récits, l'interview, le double entretien) elle fait aussi appel à un corpus de données issu de l'expérience personnelle dans l'optique d'une *embodied anthropology* (Laplantine, 2018; Longhurst, 1997; Low, 2003; Puig de la Bellacasa, 2003). La place de la chercheuse au sein de cette méthode est donc assez spécifique, elle navigue entre des logiques intérieures au groupe et distant de lui sans chercher à imposer un thème à l'étude en particulier.

Dans les terrains qui font appel au théâtre j'estime que le rôle de la chercheuse est de mettre en œuvre un dispositif privilégié d'expression et d'enquête collective sans chercher à être en possession de la nature des témoignages qui vont advenir. Car les expressions au sein du lieu théâtral ne sont pas conçues comme des *témoignages* en direction d'une chercheuse ou d'une enseignante mais bien comme un matériau commun en direction de soi et de l'ensemble du groupe. En quelque sorte la donnée brute produite sur scène est toujours un support de réappropriation, de réfutation ou de transformation. Dès lors c'est autant la représentation spontanée sur scène qui intéresse la chercheuse que la posture que prend son énonciatrice ou son énonciateur vis-à-vis d'elle. Or mes différentes expériences de recherche m'ont confirmé que le jeu de scène produisait des formes de données « inédites » dans le sens où ce qui est joué sur scène n'a souvent jamais fait l'objet d'une représentation préalable et que c'est la première fois sur scène, qu'elle fait l'objet d'une réappropriation. Par conséquent les objets scéniques créent tout un corpus relatif aux tabous, à l'intime, aux structures de pouvoir et aux occasions de les contester. L'un des grands atouts du

théâtre c'est de déclencher des expressions et des savoirs dont nous ignorions être notre possession. De fait, si ces données intéressent la géographie c'est notamment parce que le théâtre est un lieu en soi au sein duquel un groupe travaille à l'énonciation réflexive et intime des spatialités quotidiennes et inégalement distribuées.

4.4 Les résultats de la méthode : un point névralgique pour donner à voir et analyser

Une fois que l'on a établi la nature de ce corpus de données composé de représentations, d'objets scéniques, de récits et de réactions face aux performances, reste la question de l'analyse de ces données. Si le théâtre fournit des données intimes, inédites et tabous qui sont autant des paroles que de gestes, comment les analyser au sein d'une méthode de recherche ? La question du traitement des résultats des données théâtrales est probablement l'axe le plus problématique à ce jour dans ladite méthode. Cette question épineuse n'est pas propre au théâtre ni même à la relative nouveauté de cette initiative d'expérimentation, car elle est relativement commune à toutes les méthodes d'enquêtes qui composent avec du récit sensible sur un terrain d'étude. La difficulté des études qualitatives expérimentales c'est qu'elles entrent difficilement dans l'analyse scientifique sur le mode de la classification, de la typologie ou de l'effet statistique. En effet, comment convertir un savoir situé, une donnée sensible, une création personnelle, un geste théâtral en une généralité scientifique abstraite ? Les études qualitatives et qui plus est les méthodes d'enquêtes géographiques qui se donnent pour ambition de penser le sensible ont généralement trouvés des moyens originaux de créer de la donnée (Dijkema, 2019; Lanne, 2018; Lehec, 2019; Olmedo, 2011). Mais elles sont aussi perpétuellement à la recherche d'une manière pertinente d'étudier des phénomènes situés, complexes, singuliers et profond sans omettre d'énoncer des analyses qui remontent en généralité. Ma proposition de contribution – qui reste une ébauche et qui aura besoin d'être retravaillée dans de futures recherches – c'est de procéder à une analyse à parts égales entre des résultats bruts d'une part, et des résultats analytiques d'autre part. Je m'explique : l'activité théâtrale produit en elle-même une série de résultats. Qu'il s'agisse d'un scénario, d'un morceau de partition gestuelle, d'un poème ou d'images et de vidéos qui ont été produites dans le lieu théâtral : ces matériaux sont certes destinés à la création d'une pièce de théâtre. Mais ils sont aussi des résultats en soi, parce qu'ils témoignent de ce que cette méthode participative est parvenue à mettre en place. À ce titre, je fais le pari qu'une généralisation de cette méthode doit accepter qu'une partie des résultats ne soit pas tributaire de l'analyse de la chercheuse.

L'option que j'ai choisie dans cette thèse consiste à promouvoir une présentation brute de ces résultats, afin de les donner à voir tout simplement. Je considère que certains récits, poèmes ou gestes visibilisent en eux-mêmes certains aspects d'une société ou d'un groupe. Je soutiens donc non seulement que ces résultats bruts sont parlants (et c'est ce pourquoi je me satisfais de les présenter), mais en sus que ces résultats doivent garder une certaine autonomie et agentivité pour ne pas devenir l'*objet* de mon unique analyse. Les données du théâtre ont la particularité de pouvoir être interprétées de diverses manières et le choix scientifique qui est fait à l'égard de ces données c'est de les laisser brutes c'est-à-dire les laisser parler avec leurs propres moyens (qui vont souvent

au-delà du logos ou du rationnel mais qui communiquent en d'autres registres). Les résultats bruts qui constituent cette recherche valorisent des créations personnelles ou de groupe et je les présente au travers de cette thèse en communiquant les noms des autrices ou des auteurs de ces œuvres.

L'autre morceau de la bipartition concerne cette fois des résultats analytiques où ce sont les interprétations et la catégorisation de la chercheuse qui priment. Parallèlement aux données brutes, certaines questions sont en effet propres aux intérêts de la chercheuse. C'est le cas de toute l'analyse ayant trait aux logiques de « participation ». Par exemple, quelles sont les possibilités concrètes pour qu'un groupe ou des individus prennent part au théâtre ? Comment s'expriment les réticences à cette participation et qu'est-ce que ces inerties donnent à comprendre des rapports de hiérarchie dans un système social ? En somme, qu'est-ce que l'activité de théâtre vient menacer, qu'est-ce qu'elle vient libérer et quelle est le degré transgressif de ce prendre part ? Si je me suis plongée dans une thèse méthodologique plutôt que thématique, c'est parce que je m'intéresse non pas seulement à ce que disent des personnes mais à l'espace qu'elles ont pour le dire. Ce que permet cette méthode, c'est une analyse des conditions requises pour l'énonciation, en s'intéressant particulièrement à la nature de ce qui se dit lorsque de nouveaux outils et de nouveaux lieux sont disponibles. Dès lors, le théâtre en lui-même apparaît comme un laboratoire pour la recherche en géographie car tout un champ d'analyse s'ouvre à partir de la scène : qu'est-ce qui est représenté sur le plateau ; qu'est-ce qu'on peut lire d'une action et de sa répétition ? Quelles sont les logiques d'occupation de l'espace, les logiques de déplacements des corps, mais aussi que faut-il pour rendre un geste signifiant ? Enfin, comment la composition d'une scène peut-elle représenter le monde tout comme un espace villageois ? Ces quelques questions rhétoriques sont là pour dire que l'expression théâtrale fournit un corpus qui peut faire l'objet de deux types de résultats dans un travail de recherche : des résultats bruts qui sont des créations scéniques et des résultats analytiques qui s'intéressent non seulement aux résistances de participation amenées par le théâtre mais aussi à tout le système de correspondance qui s'éveille entre une scène et le monde.

4.5 Atouts et limites de la méthode

Détailler les outils, la mise en œuvre ou encore le type de données et d'analyses que permet la méthode du théâtre déclencheur ne suffit pas à poser sur elle un regard critique et réflexif. En effet, généraliser cette méthode demande aussi d'évaluer les atouts et les limites de cette pratique dans le cadre d'une recherche universitaire. Comme j'ai eu l'occasion de le montrer au travers de l'étude de cas à Sirubari ou plus brièvement dans ce chapitre au travers d'expériences théâtrales urbaines, je pense que la méthode du théâtre déclencheur peut s'adapter à de nombreux contextes. Ses atouts s'évaluent par conséquent à deux niveaux au moins : dans son aptitude à produire des lectures renouvelées en géographie et dans son aptitude à fonder une politique de terrain relationnelle. En effet cette méthode est potentiellement une réponse concrète aux renouvellements méthodologiques qu'appellent de leurs vœux des épistémologies critiques, des savoirs situés ou encore une géographie des émotions. Alors que la géographie n'a que peu croisé le théâtre jusqu'à présent, il me semble que la scène et ce qu'elle représente du monde offre un champ entier pour mener une lecture qualitative de l'espace. Secondement, cette méthode a aussi des atouts en termes de configuration relationnelle au sein d'un terrain. Car mener une étude en tant que géographe au

travers de l'usage du théâtre s'efforce de mettre en place des logiques d'intérêt mutuel dans la participation et souhaite tendre vers une horizontalité des savoirs. En proposant de construire un collectif apprenant qui valorise les expériences situées comme sources de savoirs, cette méthode atténue en partie l'asymétrie des savoirs qui peuvent apparaître d'entrée de jeu entre des prétendu·es sachant·es (universitaire, occidental·e ou enseignant·e) et d'autres ne sachant pas. Le but n'est pas de prétendre à une égalité épistémique totale (égalité dont on ne sait pas quels sont véritablement ses principes) mais de prendre les relations de pouvoir pour cible en faisant d'elles une occasion de débat, de confrontation et de réforme. À ce titre je pense que les ateliers de théâtre luttent contre un certain nombre de violence épistémiques et symboliques qui structurent le travail de terrain et d'enquête. Toutefois le paradoxe qui apparaît ici c'est que pour évaluer cet atout il faudrait d'autres voix que la mienne pour témoigner de ce que ce dispositif a autorisé ou non en termes d'énonciation et de qualité relationnelle¹¹¹. Finalement pour cerner ses atouts, il m'apparaît qu'une méthode de recherche qui passe par le théâtre est reproductible bien qu'elle soit unique à chaque fois ; qu'elle permet la comparaison ; et qu'elle peut fournir à la géographie un renouvellement de ses clefs de lecture. Toutefois comme je l'ai déjà évoqué cette méthode n'est pas un manuel de bonnes pratiques que l'on pourrait se satisfaire d'appliquer de manière protocolaire. Par conséquent il faut souligner que ce type de recherche est limité sur plusieurs aspects scientifiques : elle ne parvient pas à évaluer les effets de l'expérience théâtrale sur un temps long ; elle ne parvient pas non plus à mesurer la nature effective des changements qui se produisent une fois que les actrices et acteurs sont de retour dans un quotidien ; et elle récolte difficilement les points de vue de spectateurs ou de spectatrices face à une performance. On pourrait aussi lui reprocher de produire des matériaux épars sans les hiérarchiser ou de ne pas offrir une lecture plus systématique qui puisse permettre de véritablement envisager la scène comme un laboratoire à partir duquel formuler des hypothèses. Mais ces limites sur le plan scientifique ne sont qu'une partie des inquiétudes que pose l'activité théâtrale en elle-même. En effet les limites et les vigilances que j'aimerais adresser à cette méthode sont telles, qu'elles demandent une section à part entière pour ne pas occulter les risques contenus dans la manipulation de cette pratique.

¹¹¹ C'est pour combler ce manque que, dans la mesure du possible, je me suis attachée à donner des voix directes à des participant·es, à Pariksha Lamichhane, à Julie Arménio, à des étudiant·es en renvoyant à leurs notes réflexives ou à leurs créations.

5. Une critique de l'outil théâtral

Parallèlement à son évaluation en termes de méthode scientifique sur des critères de fonctionnement ou de généralisation, la pratique du théâtre déclencheur requiert un ensemble d'attentions que j'aimerais discuter ici. Car la reproductibilité d'une telle méthode n'est envisageable à mon sens qu'avec une lecture critique de ce qu'implique ce dispositif, à commencer par la gestion des émotions qu'il engage.

5.1 Ouvrir le champ des émotions, le risque de jouer à l'apprenti·e chercheur·e

Le théâtre déclencheur, dérivé du théâtre de l'opprimé, est un outil qui met les individus face à eux ou elles-mêmes, avec une dimension introspective forte. Mais c'est aussi un art qui expose les groupes les uns aux autres. Le prendre part qu'il engage est donc exigeant parce qu'il invite tout un chacun·e à dialoguer avec le monde social à partir de son histoire personnelle. Dès lors, cette pratique de groupe travaille avec des émotions, des expériences possiblement traumatisantes ou des souvenirs douloureux. Et même lorsque les expériences évoquées sont heureuses, l'intensité de cette recherche de soi et le partage corporel en collectif demande des prudenances sur l'impact psychologique de la démarche. Pour ces raisons, il va de soi que je n'aurai pas expérimenté des ateliers de théâtre déclencheur seule, en l'absence d'une personne formée à réagir avec des émotions fortes. Pariksha avec son expérience de théâtre dans la gestion du séisme de 2015 dans la région de Gorkha, était expérimentée en la matière. Elle connaissait les techniques pour faire groupe et mettre en place les conditions d'un partage qui ne soit pas une arène de jugements. Dans ses formations au théâtre de l'opprimé et au travers de son expérience, elle a appris à réceptionner des émotions fortes, à proposer leur émergence mais aussi à les canaliser lorsqu'elle sent que l'émotion est un blocage trop fort et qu'elle risque de faire du mal à la personne qui la ressent. Il est donc indéniable que cette pratique et cet accompagnement dans l'art théâtral est un dosage dans la gestion individuelle et collective des témoignages et des émotions. C'est précisément ce pour quoi le théâtre déclencheur ne vise pas en premier lieu l'émergence de traumatismes ou de violents sentiments : ce qu'il vise, c'est une présentation de soi, une exposition de ce qui fait obstacle mais aussi de ce qui constitue des ressources de la vie quotidienne. Par lien de cause à effet, cette recherche de mise en scène fait advenir des émotions fortes, mais il est important de noter que celles-ci ne sont pas recherchées comme une fin en soi. Les émotions au théâtre déclencheur sont aussi inévitables que nécessaires au processus de récit de soi, mais il faut faire la différence entre le fait que des émotions adviennent dans ce processus, et le fait qu'on puisse chercher à provoquer l'énonciation de traumatismes comme le ferait un processus de psychothérapie par exemple.

Toutefois, même avec cette distinction nécessaire, force est de constater que les émotions peuvent submerger ce qu'un exercice de théâtre peut anticiper. Pour donner un exemple concret et déjà brièvement évoqué, je me souviens du tout premier jour d'atelier avec le groupe des *Daughters in*

law et de la discorde qui a eu lieu entre Pariksha et Renu le soir au moment du débriefing. Pendant ce premier temps de rencontre entre les femmes de basses castes et nous, Pariksha avait proposé aux femmes présentes (une vingtaine environ) de procéder à une méditation intérieure et silencieuse, invitant chacune à se remémorer un beau moment de l'enfance puis à conserver ce ressenti de sécurité pour revisiter les différents événements de sa vie à l'aune de cette force intérieure. Censée être assez douce, lente, immersive et positive puisqu'il s'agit de s'accompagner de la pleine puissance de l'enfance, cette méditation a néanmoins suscité des émotions fortes et des débuts de pleurs, au point que Pariksha a décidé d'arrêter en cours la méditation. Les femmes ont partagé à ce moment-là leurs visions respectives (moi y compris puisque j'avais suivi cette méditation), mais au bout de quelques minutes les femmes en sont venues à nous dire « ce n'est pas bien de pleurer », « il y a de la douleur » et surtout « on ne peut pas se souvenir de l'enfance comme ça, forcément personne n'est heureuse d'être là, vous ne pouvez pas nous forcer à nous rappeler ça ». Cette accusation (la seule de tous les ateliers d'ailleurs) aurait eu de quoi faire cesser la pratique de théâtre immédiatement. Si nous avons choisi de continuer les ateliers, c'est pour entamer le dialogue et élucider collectivement les possibilités de reprendre du pouvoir d'agir sur ces événements traumatisants. Mais il reste que cette formulation collective d'accusation sur notre « droit à inspecter des moments du passé » est tout à fait juste et problématique. De quel droit pouvons-nous (chercheur·e ou artiste en tout genre) inviter des personnes ou un groupe à une introspection dont l'expérimentation peut faire surgir des violences tapies ? Si le théâtre vise une gestion de ces émotions et un dépassement des oppressions, comment affirmer avec certitude qu'une personne est gagnante lorsqu'elle ôte sa carapace de protection, lorsqu'elle revisite son refoulé pour développer son agir propre ? Si l'on considère la présence d'un traumatisme comme le mariage arrangé de ces jeunes femmes à Sirubari et l'exil qui l'a suivi, peut-on légitimement affirmer que la résilience viendra d'une exposition collective de ces souvenirs plutôt que de leur enfouissement ? À l'échelle d'une société ou d'une génération, on peut sans doute soutenir le fait qu'un travail sur ces traumatismes pourrait mener collectivement à changer le système même de l'oppression. Mais à l'échelle d'une vie ou d'une journée, comment peut-on assumer le bénéfice ou le bien-fondé de parler de soi y compris dans ce qui a échappé à notre volonté ?

La discussion de Pariksha et de Renu le soir de cet événement peut se résumer en deux positions adverses : Renu accusait Pariksha d'avoir fait pleurer ces femmes, elle argumentait que nous n'étions pas en droit de faire cela et que nous avons mal agi. Pariksha rétorquait que son exercice de méditation n'était pas un exercice violent, qu'elle l'avait expérimenté avec plusieurs groupes auparavant sans avoir eu ce type de réaction. Elle ajoutait que si les émotions étaient vives c'est que ces femmes avaient des traumatismes à fleur de peau et que les pleurs étaient une occasion de les libérer. Renu reprochait à Pariksha l'émotion qui avait surgi : le théâtre ne devait pas aller chercher les larmes selon elle. Pariksha au contraire défendait l'idée d'accueillir les émotions comme elles venaient, en insistant auprès de Renu pour dire que son but n'avait jamais été de faire pleurer ces femmes ni de susciter ces violences. La discussion entre elles était tendue et pour cause : il fallait assumer ce qui s'était passé et tenter de ne pas laisser le groupe avec cet unique souvenir d'atelier. Je les laissais s'expliquer toutes deux dans ce débriefing parce qu'à cette époque je n'avais pas l'expérience nécessaire pour me situer sur ce qui pouvait arriver lors d'un atelier de théâtre. Je n'avais pas idée de quelles étaient les limites à ne pas franchir : cette expérience avec le groupe de *Daughters in law* était ma première expérience de théâtre et j'avais pris une posture de participante pour me fondre dans le groupe. Je pense aujourd'hui que cette première séance a été dangereuse

en effet, parce que les femmes ne savaient pas à quoi elles s'exposaient en se réunissant pour cet atelier, et que nous (Pariksha, Renu et moi) ne pouvions pas imaginer que cette méditation suscite un tel effet. Le danger ne résidait pas tellement dans le surgissement de ces émotions que dans la difficulté de continuer les ateliers de théâtre avec ce groupe, et donc à transformer cette émotion vive en pouvoir d'agir. Pourtant, c'est aussi dans cette même séance que l'une des femmes a dit autour d'un dessin que c'était la première fois qu'elle prenait un stylo, qu'elle aimait bien ça et que si elle avait appris à utiliser un stylo plus tôt, elle aurait été « une grande personne ». La fin de cette séance qui s'est révélé plutôt joyeuse m'a laissé dans une confusion totale : on pouvait au sein d'une même séance de théâtre, passer des pleurs à des sentiments de puissance.

Or c'est l'une des raisons pour laquelle je souhaite conserver ce terme de « déclencheur » pour qualifier la pratique théâtrale : il permet de souligner qu'on ignore partiellement les conséquences d'un exercice ou d'une mise en scène. Jusqu'à présent, j'ai insisté sur le fait que le théâtre était un levier d'action, ouvrant la parole et les corps à de nouveaux possibles. Mais il faut noter qu'un élément « déclencheur » se prononce davantage sur le processus d'impulsion d'une chose que sur la logique finale de ce contenu processus. Dès lors la question reste entière : que fait-on des émotions une fois qu'elles sont déclenchées ? On peut savoir comment déclencher des avalanches comme des récits, et ne pas savoir comment les arrêter ou comment les accompagner autrement que dans une chute libre. Considérer qu'un théâtre est déclencheur, c'est donc prendre en compte cette dimension périlleuse des conséquences de l'action théâtrale, pour maintenir la vigilance sur un processus d'accompagnement. Et je pense qu'une juste mesure dans le développement incertain de la méthode théâtrale réside dans la possibilité de permettre à chacun·e d'aller à son rythme dans l'exploration de soi. Certes, il y a des émotions qui jaillissent et des témoignages qui surprennent les comédien·nes en personne. Mais bien que le théâtre active quelque chose échappant au calcul, on ne s'y investit qu'à hauteur de ce qu'on peut libérer de soi. L'organisation même des jeux théâtraux repose sur une entrée progressive dans ces nouveaux langages et ce sont les acteurs et actrices elles-mêmes qui sont les autrices de cette composition. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il est envisageable aussi dans le cadre d'un enseignement. Les contraintes proposées dans le cadre des ateliers de théâtre sont finalement des occasions de création que chacun·e a le droit de saisir ou non. Sur un exercice comme la ligne de vie (voir chapitre 5), on peut aussi bien raturer un avenir planifié que le conserver tel quel ; on peut mentir, en dire peu ou en dire beaucoup. Il en va de même avec les mimes, les poèmes ou les rôles dans lesquels on s'engage sur scène : le théâtre est une matière que l'on nourrit à sa manière, selon ses aptitudes et ses désirs. L'issue incertaine du théâtre déclencheur est un moteur dont l'activité a fondamentalement besoin pour permettre des découvertes. Ce sont les pas de côté et les débordements que cherche à provoquer cette praxis. Néanmoins, c'est l'agentivité de chacun·e qui façonne le principe nourricier de cette pratique : le théâtre se construit avec les outils, les témoignages, les réticences ou les envies des individus et du groupe. Il n'est donc pas paradoxal de dire que le théâtre déclenche une énonciation de soi dense sur le plan des émotions et de la psychologie, tout en affirmant que cette médiation avance au rythme des individus et développe ses propres freins pour éviter des effets dévastateurs.

Ceci étant, il est important de mesurer la responsabilité de la personne qui dirige les ateliers, car elle doit être à l'écoute des signes du groupe. Et si j'apprécie la qualité d'approche de Pariksha Lamichhane, de Julie Arménio ou de Jackie Simoncelli qui a constitué le collectif de corps-accord c'est parce que toutes ces artistes se mettent au service des personnes et à l'écoute d'un collectif

entier. Par exemple c'est en vertu de cette écoute attentive que Pariksha a cessé la méditation des femmes de basses castes au premier atelier quand elle a vu qu'elle occasionnait un débordement ; c'est pour cela aussi qu'elle a laissé le choix aux groupes de faire une performance publique ou non. Ce que j'ai observé et appris à ses côtés c'est ce dosage savant et difficile à inculquer en dehors d'une expérience concrète de théâtre. Ce dosage est d'ailleurs complexe à théoriser au sein d'un précis méthodologique : puisqu'il repose sur une écoute et une improvisation à partir de situations émergentes, il résiste à être systématisé puisqu'il ne peut être que situé. Compte tenu de ces éléments, je m'attache au qualificatif de *théâtre déclencheur* parce qu'il me permet d'insister sur les risques inhérents à cette pratique de corps et de sens. Si je ne peux que recommander de passer par l'outil du théâtre pour mener des enquêtes de géographie, c'est à condition de travailler d'abord avec quelqu'un·e de formé à sécuriser un groupe, pour ne pas mettre des individus en danger. Car encore une fois, si les résultats de recherche et les effets d'émancipations produits par l'activité théâtrale me semblent extrêmement riches à étudier, il m'apparaît aussi et en priorité, qu'on ne peut pas manipuler à la légère cette activité aux effets rapidement spectaculaires. Cela vaut pour toute pratique de terrain bien sûr (où les effets déclencheurs plus ou moins conscients sont nombreux), mais prendre le théâtre comme méthode de recherche demande une attention particulière et constante pour ce que l'on peut créer chez/et avec l'autre. D'où l'impératif d'une méthode lente, immersive, subordonnée aux emplois du temps et aux envies du collectif. Mais cette vigilance, quand bien même essentielle, ne permet pas pour autant de se mettre à l'abri des rapports de force qui peuvent naître au sein d'un groupe de théâtre.

5.2 Constituer un groupe, comment composer avec une inclusion paradoxale ?

Mettre en place un atelier de théâtre pose la question épineuse et commune à toutes les logiques de collaboration : comment choisir celles et ceux qui peuvent ou ne peuvent pas participer à l'activité ? Comment surtout, ne pas renforcer une logique d'exclusion par la pratique du théâtre ? La pratique du théâtre doit composer avec un paradoxe : elle se veut inclusive et souhaite renouveler la mixité sociale alors même qu'elle repose sur des groupes restreints et parfois non mixtes. Dès lors la pratique de la scène peut-elle sciemment contribuer à une redistribution des places alors même qu'elle risque de renforcer des principes d'exclusion et de hiérarchie entre les groupes ? Pour commencer à étayer ces questionnements, j'insisterai tout d'abord sur le choix contestable que nous avons fait Pariksha et moi, de créer des groupes de théâtre en non-mixité choisie à Sirubari. Nous avons considéré en effet qu'un groupe adulte composé d'hommes et de femmes aurait été préjudiciable au renouvellement des manières de se raconter, et qu'il valait mieux à ce titre composer temporairement des ateliers de femmes uniquement. S'il est évident qu'une mixité est un idéal théorique, il existe en pratique beaucoup de mixités illusives ou contreproductives. Godrie et Dos Santos par exemple disent de la mixité qu'elle :

« reconduit de manière camouflée les mécanismes de domination épistémiques tels que l'autocensure, l'absence de prise de parole de membres de certains groupes et la moindre prise en compte de leur parole lorsqu'exprimée, contrastant avec la monopolisation de la parole de certains groupes à qui l'on accorde plus de légitimité ». (Godrie & Dos Santos, 2017)

Il faut entendre par là qu'une diversité sociale n'est pas nécessairement le moyen le plus efficace pour lutter contre les formes de violence épistémique et les privations mise en place par un ordre social. Conséquemment, choisir une non-mixité temporaire pour un groupe de théâtre peut s'avérer une condition pour croiser des savoirs. Elle est du moins une façon de passer d'une non-mixité subie (la marginalisation des femmes par exemple) à une non-mixité choisie, qui constitue un processus politique d'auto libération (Delphy, 2017). Pour refuser les dominations qui persistent au sein de milieux mixtes, l'entre soi peut constituer une manière de réformer les discours officiel de la mixité ou de la diversité (Tissot, 2014). Pourtant, le débat est désormais classique dans les épistémologies féministes ou postcoloniales : la non mixité risque d'exclure certains groupes dominants du processus de transformation désiré. Difficile donc d'éditer des principes de fonctionnement autour de la mixité ou de la non-mixité, il me semble qu'on ne peut que composer avec les possibilités qui s'éveillent sur le terrain. D'ailleurs, nous avons tenté d'impulser un groupe de théâtre de femmes mixtes (Gurung et basses castes) mais le refus local de cette configuration en dit suffisamment à lui seul sur les rapports de force qui existent au sein de la hiérarchie des castes. Nous avons choisi une non mixité de sexe, mais nous avons tenté une mixité de caste qui a été rejetée. Pourtant, accepter de construire deux groupes distincts de femmes est également critiquable : c'est accepter et renforcer le développement d'activités parallèles au sein du même village et ses effets de frontières. Par ailleurs, dans une perspective d'enquête collective sur le genre, il est évident qu'un travail avec un groupe d'hommes aurait été intéressant. Pariksha et moi avons d'ailleurs tenté d'en construire un, car nous avons commencé à élaborer un contact avec une tranche d'âge de jeunes hommes de basses castes entre 19 et 24 ans. À plusieurs reprises nous avons tenté de leur proposer de constituer un groupe (mixte ou non-mixte), mais ceux-ci se sont amusés à nous défier, en posant un rendez-vous pour construire un atelier puis en l'annulant en dernière minute pour aller jouer au volley, tout en nous expliquant qu'ils n'étaient pas là « pour faire des choses d'enfants ». Nous avons laissé passer quelques provocations pour les laisser revenir vers nous, mais il a semblé que derrière leur intérêt et leur curiosité réelle pour le théâtre, l'idée de recevoir des consignes par deux femmes et de se risquer aux jeux de la scène soulevaient quelques craintes de leurs côtés. Assez clairement, nous avons vu que cette proposition mettait en péril leur autorité ou leur auto-suffisance, et qu'ils ne voulaient pas « céder » à cette découverte par crainte d'entrer en contradiction avec le développement de leur personnalité de jeunes hommes adultes. C'étaient pourtant les premiers attroupés aux fenêtres pour voir ce qui se passait dans les ateliers des autres. Ainsi, mener cette activité de théâtre en tant que femmes nous a donné certains atouts et nous a ouvert des portes pour créer des formes de solidarités avec les femmes, alors qu'en même temps, il est apparu compliqué voir provocateur d'inviter des hommes du village à faire du théâtre. On voit par là que les logiques de non-mixité sont complexes, et qu'elles résultent moins de formes a priori de construction des savoirs que de compositions partiellement contraintes à partir d'opportunités spontanées sur le terrain.

Ceci étant, il convient d'assumer que la création d'un groupe de théâtre reste effectivement excluante à certains égards – que ce soit au regard des sexes, des castes, des âges ou au niveau du nombre de participant·es. Si nos ateliers de Sirubari sont restés ouverts à des inclusions nouvelles, nous avons dû parfois limiter le nombre de personnes et restreindre les âges de participation pour que les ateliers se fassent dans de bonnes conditions, avec les adolescent·es tout particulièrement. Fonctionner avec un collectif de théâtre qui dépasse 20-25 personnes est déconseillé si l'on souhaite que chacun·e ait sa place sans être confondu dans une masse. Limiter le nombre de participant·es

doit donc se faire de manière arbitraire ou sur critères qui se retrouvent excluants. Construire un groupe est excluant puisqu'il crée une nouvelle frontière : dedans ou en dehors de la pratique. Mais en plus de cela, il existe un deuxième niveau de rapport à l'exclusion qu'il faut mentionner : c'est celui de la hiérarchie existant au sein même d'un groupe. En effet, au-delà d'une lecture de genre, de caste, d'âge et d'intersectionnalité de ces facteurs, il existe au sein de chaque groupe une tendance à distribuer des places ou des fonctions. C'est ce sur quoi insiste Ruth Raynor à propos de sa pratique théâtrale :

“However, like other methods, theatre also has the potential to reproduce colonisations of body and voice, to further embed settled hierarchies, and to exclude those who do not feel the desire, the right, or the capacity to speak or perform with others. [...] It is vital to critically interrogate how dialogue takes place, which stories circulate, and to recognise barriers that might constrain or block speech from flowing” (Raynor 2018 :4)

Comme le mentionne cette chercheuse, ce n'est pas parce qu'un groupe se réunit pour partager des histoires que les hiérarchies entre ces individus sont effacées. Au contraire, il est possible que la mise en scène soit une occasion pour certaines personnes de réaffirmer leur autorité ou leurs normes sur le reste des personnes présentes (Boal, 2014). Créer un dispositif de coprésence comme le fait le lieu théâtral n'est donc pas gage d'horizontalité ni exempt de rapport de force. Dès lors, pour reprendre l'expression intransigeante de Raynor, il devient « vital » de maintenir un regard critique sur la manière dont les dialogues prennent forme au sein de la communauté théâtrale, pour veiller à ce que les corps qui prennent place et les histoires qui circulent ne servent pas des logiques de domination renouvelées. Au théâtre, comme dans une salle de classe finalement, il appartient à l'animateur ou à l'animatrice de veiller à ce que des postures de prise de parole ne se figent pas en des rôles restreints. Pour se familiariser au théâtre, il est primordial d'éviter que les personnes les plus à l'aise avec l'exercice ne prennent le dessus sur les autres jusqu'à dicter leurs propres lois. Or au travers des groupes de théâtre de Sirubari, j'ai pu observer deux tendances sociologiques de groupe laissant transparaître la tentation d'une récupération de domination. Une première consiste à ce que les femmes les plus âgées aient l'autorité morale sur les autres (rejouant un rapport de force similaire à la relation belle-mère/belle-fille) ; une seconde veut que les garçons réagissent plus rapidement que les filles (dans les groupes d'adolescent·es) leur laissant une forme de priorité sur l'initiative du jeu de scène. Par exemple, dans le groupe d'avril 2018 avec les femmes de basses castes, alors que nous discutons d'un créneau disponible pour se retrouver le lendemain, l'une des femmes a dit pour rire « de toute façon c'est moi la vieille, si moi je ne viens pas, les autres n'ont pas le droit de venir ». La phrase était dite sous la forme d'une boutade, mais elle avait un fond de vérité et laissait transparaître une hiérarchie de fonctionnement. Les plus âgées gouvernent les plus jeunes.

Cette même tension s'est faite sentir au moment de décider collectivement si l'on ferait une performance ou non : il semblait que toutes les voix de femmes ne pesaient pas autant dans la décision et que les jeunes devaient suivre ce que les anciennes diraient. Pire encore, lorsqu'il a été question de distribuer les rôles, ce sont les femmes les plus âgées qui ont désigné la plus jeune pour jouer l'homme : forme de désengagement du risque à prendre en incarnant ce personnage. Cet effet de gouvernement a été vite contré par le dialogue et l'intervention de Pariksha pour vanter le décentrement des rôles, mais si l'on ne prend pas garde, la structure du groupe théâtral peut

renforcer des logiques autoritaires ou décisionnaires. Il est donc nécessaire de savoir collectivement détecter ces jeux de prises de pouvoir pour qu'un groupe puisse trouver des clefs pour les modifier. Cela est indispensable si l'on souhaite que l'arène de théâtre ne soit pas une échelle micro du monde où se réaffirment des places et des autorités sur la base des discriminations du quotidien ou de fonctionnements sectaires pré-existants. En général, le jeu de scène désamorce très rapidement toute tentative de hiérarchie puisque les jeux du théâtre tournent en dérision la fabrique insidieuse de postures de pouvoir. Ils jouent avec les structures du pouvoir et proposent de poser une nouvelle horizontalité des rapports, des voix et des corps. Mais les structures du quotidien ou d'une salle de classe peuvent réapparaître à tout moment dans les relations du jeu de scène, et ce n'est qu'avec une vigilance constante et vitale que le théâtre déclencheur peut éviter d'être un lieu qui renforce des places autoritaires.

5.3 Chasser une oppression par la porte, est-ce la voir revenir à la fenêtre ?

Un autre élément menace le pouvoir critique du théâtre déclencheur, c'est la possibilité qu'une pièce de théâtre ne légitime un état d'oppression ou d'injustice malgré elle. Passer par la scène n'implique pas nécessairement de réformer des régimes de moralité en place. En effet, alors même que les pièces créées par les groupes cherchent à dénoncer des habitudes, des normes et à mettre en visibilité des situations d'injustice, la fabrique des scénarios peut reproduire d'autres formes de violences structurelles non questionnées. Doreen Mattingly qui fait part de ses expériences de théâtre participatif avec des adolescent·es en Californie résume la tension en ces termes : une communauté artistique est en capacité d'exposer des histoires et des perceptions marginalisées auprès d'un large public (de spectatrices et spectateurs comme de lectrices et lecteurs) ; mais la capacité narrative elle, reste confinée au contexte social dans lequel il prend forme (Mattingly, 2001). Elle en conclut : "putting people's voices on stage does not necessarily give people power over the institutional and symbolic contexts in which their voices are heard"(Mattingly, 2001 :457). Si créer des scènes de fiction participe d'une encapacitation et témoigne d'une certaine liberté dans l'autoreprésentation, mettre en forme une pièce de théâtre risque toujours de reproduire certaines formes d'aliénation, parce que la création d'une pièce ne peut s'extraire de son contexte historique, géographique et social. On peut donc se demander à quel point la représentation des rôles devant un public dénonce ou renforce des identités sociales normalisées. La frontière entre la dénonciation et la reproduction de certaines structures est fine :

« Simply gathering, assembling and staging stories may reproduce institutional colonisations of voice and re-assert norms and conventions which become embedded in particular circumstances if care is not given to how scenes are organised, presented or received. » (Raynor 2018 : 5)

Dans l'expérience de Sirubari, plusieurs éléments dans la mise en récit des performances peuvent aller dans le sens d'une reproduction des violences structurelles, institutionnelles ou hiérarchiques. Parmi ceux-ci figure le fait que les femmes gurung se soient affichées comme des garantes du bon ordre moral de la société, choisissant explicitement de ne pas traiter des problèmes qui les concernent directement mais du problème « des autres » (sous-entendu des basses castes).

Parler de soi tout en parlant des autres est un transfert classique dans la logique universalisante du théâtre, toutefois, on détourne les logiques du théâtre déclencheur lorsque l'on prétend résoudre les problèmes structurels des « autres »¹¹². Par ailleurs, pour rester sur l'exemple de cette même pièce, on peut évoquer une forme résiduelle de reproduction des rôles genrés.

En effet, la solution apportée au conflit réside dans le fait qu'une femme reste in fine dévouée à son mari qui tombe malade, qu'elle se désole et lui apporte secours, peu importe le prix. Cette logique d'oubli de soi aurait presque tendance à faire oublier l'accusation lucide et argumentée que la femme avait commencé à mener au début de la pièce envers son mari passif. En effet, le revirement d'attitude de la comédienne est très net dans cette pièce : dans l'acte 3 (voir chapitre 6) on voit l'actrice qui tient tête à son mari avec toute son intelligence et son courage, puis soudain l'homme tombe à terre et alors la femme se met dans tous ses états. À partir de ce moment là de la pièce, elle n'a qu'une chose en tête : sauver son mari et l'amener à l'hôpital. On retrouve alors des qualités socialement valorisées du féminin : prendre soin de l'autre et pardonner les torts, même lorsqu'il s'agit d'un mari violent et alcoolique. Je ne dis pas que la solution libératrice à cette situation devrait se trouver ailleurs, puisque le principe du théâtre déclencheur est précisément de trouver des solutions réalistes aux conflits identifiés et non pas d'imaginer de manière cathartique une révolution qui n'a aucune chance d'advenir. Toutefois il est intéressant de noter que l'option envisagée comme étant la plus réaliste, la plus abordable et peut-être la plus confortable de la part du groupe, c'est celle qui place l'épouse dans une forme de dévotion suite au conflit conjugal. D'ailleurs, la panique que mime Urmila dans cette performance fait penser à deux éléments de la structure patriarcale du Népal: elle fait écho à cette pratique hindoue du *sati* qui veut qu'une femme se brûle sur le bucher de son mari s'il meurt avant elle¹¹³; et elle montre la détresse que peut connaître une femme qui sera peut-être veuve sans être propriétaire d'aucun biens (Yadav, 2016). Certes, la détresse que mime l'actrice pourrait s'expliquer par l'attachement affectif réel qu'il y a ou qu'il peut y avoir entre une femme et son mari, y compris malgré le contexte des violences domestiques. Mais je pense qu'elle s'explique aussi et surtout par la gravité des conséquences économiques et sociales que connaît une veuve dans le Népal rural. Ces conséquences sont si handicapantes pour la suite de la vie sociale de la femme – qui va se retrouver seule ou sous l'autorité d'un frère – que la meilleure solution possible dans ce scénario de théâtre tient encore au fait que la femme ne perde pas son mari (Bennett, 1989; Uprety & Adhikary, 1970; Yadav, 2016). Le discours de l'actrice est d'ailleurs explicite à ce propos : elle se lamente en demandant « qu'est-ce qu'on va devenir ma fille et moi ? ». Ce que je veux montrer avec cet exemple, c'est qu'il est difficile pour une pièce de théâtre, de traiter de l'ensemble des structures aliénantes et de les résoudre de manière systémique. Certes elle peut contribuer à rendre visible les structures

¹¹² Il faut noter que d'un côté la pièce mise en forme par les Gurung est tombée dans cette tentation d'adopter une posture moralisatrice vis-à-vis de l'ensemble de la société ; mais d'un autre côté, rien ne dit dans la performance s'il s'agit de personnages gurung ou de basses castes. Les interprétations sont libres et cette ambiguïté du statut social a créé un flou qui a fait tout l'intérêt de la pièce. Les femmes le diront elles-mêmes un an plus tard : la pièce a fait rire, mais le public gurung n'a pas voulu voir que c'était d'eux aussi dont il était question dans cette dénonciation.

¹¹³ La pratique du *sati* a été interdite et condamnée au Népal à partir de 1920 par le premier ministre Chandra Shumsher Rana. Toutefois la tradition a perduré quelques années encore dans les campagnes, si bien que les comédiennes gurung connaissent toutes de près ou de loin une personne qui a grandi avec cette crainte de voir mourir son mari avant soi. Par ailleurs jusqu'en 1996 les veuves hindoues étaient considérées impures et porteuses de mauvaise chance, donc interdites d'assister aux cérémonies. Bien que débattues au niveau national et révolues, ces pratiques restent ancrées dans les univers symboliques des milieux ruraux toutes castes confondues. Si bien qu'aujourd'hui la place des veuves est synonyme d'exclusion sociale car il plane au-dessus d'elle un soupçon de sorcellerie (Yadav 2016).

d'oppression, à en prendre conscience, à les dénoncer ou encore à engager une forme de débat en offrant des points de vue sur ces situations du quotidien. Mais d'un autre côté, la démonstration d'une femme qui devient prête à tout pour sauver son mari qui, depuis le début de la pièce n'est représenté que comme un homme irrespectueux, violent et soul, interroge sur le pouvoir réformateur d'un tel récit.

Dans la pièce des femmes de basses castes, des questions similaires se posent. En effet, l'enjeu pour le groupe c'était de montrer qu'un mari peut (et doit) donner sa permission pour que sa femme se forme à gagner un salaire autonome. Là encore, c'est une négociation avec les structures d'oppression existantes qui est intéressante, mais elle ne réforme pas fondamentalement le cœur du problème qui est celui d'une subordination de la femme à l'autorisation de son mari – une subordination qui est unilatérale puisque le mari lui n'a pas besoin de l'autorisation de sa femme. Dans les pièces des adolescent·es, on voit un phénomène similaire transparaître : les hommes (père, oncle, ou frère) ont le droit au respect quelles que soient leurs attitudes. Lorsqu'un fils dit à sa mère « j'ai faim » (performance novembre 2017) il sous-entend « fais-moi quelque chose à manger » et cette demande a toute sa légitimité, même si elle est dénoncée de fait, par ce jeu d'acteur. On voit dans cette pièce que certaines structures sont difficiles à réformer : par exemple la mère décide de ne pas répondre à la demande de son fils, et par son simple silence, la mère transfère la tâche nourricière à sa fille qui est assise dans la pièce et qui fait ses devoirs. Dans cet enchaînement d'actions transparaît une forme d'aliénation propre aux milieux des femmes et qui n'est pas directement mise en accusation par la pièce : si une mère ne peut pas s'occuper de la demande d'un homme, c'est à la fille ou à la sœur de s'en charger. Le fils se met en colère parce que sa sœur ne lui obéit pas, et lorsque la sœur en question se rebelle, la mère ne lui vient pas en aide, elle fait comme si elle n'avait rien vu. C'est l'oncle qui intervient pour demander à sa nièce de ne pas se fâcher. On voit dans cette pièce à quel point la jeune fille est inéluctablement bloquée dans son rôle social qui consiste à être l'honneur de la famille, à se montrer bien éduquée et à répondre aux ordres qu'on lui donne. Sa condamnation à elle, c'est son poème. Reste à savoir si cette pièce parvient à dénoncer tous ces aspects de la subalternité de la jeune fille ou qu'elle ne fait que renforcer un état de fait supposé normal. En effet, la solution de cette pièce laisse pensive : c'est le père et le frère qui décident que leur fille ou leur sœur a du mérite et qu'il n'est plus question de la marier ; ce n'est pas l'actrice en elle-même qui se libère de cette autorité. Certains rôles incarnés au théâtre légitiment des habitudes qui sont tellement ancrées qu'elles sont presque invisibles, c'est le cas à mon avis de ce transfert de responsabilité de la mère vers sa fille. Et en cela une fois de plus, le pouvoir réformateur du théâtre déclencheur est mis en difficulté sur la dimension relative au contenu des représentations. Au travers de ses différents exemples issus des performances de théâtre, j'insiste pour dire que le principe du théâtre déclencheur est de rendre visible des thématiques et des expériences dans une optique de résolution de conflit réaliste. C'est un théâtre contestataire mais pas militant au sens où il n'offre pas un programme politique d'émancipation clef en main. Dès lors, la question de savoir si représenter soutient ou dénonce un ordre des choses reste entière. L'enjeu d'un tel théâtre communautaire repose donc sur la capacité à analyser et à réévaluer ensemble toutes les formes de dominations mais aussi de normes et de structures avec lesquels nous sommes tenté·es d'œuvrer, pour évaluer de manière critique les marges d'actions possibles et ce qu'elles contiennent à leur tour d'aliénant. Et cet enjeu devient d'autant plus ténu lorsqu'il s'ajoute à une asymétrie de pouvoir qu'est celle de la relation enseignant·e/étudiant·e

5.4 Le théâtre dans le cadre de l'enseignement, une pédagogie à haut risque

Prendre la scène comme un dispositif de pratique pédagogique rejoint en certains points la promotion d'une « pédagogie du conflit » dont De Sousa fait l'apologie car :

« Le conflit sert, avant tout, à vulnérabiliser et à déstabiliser les modèles épistémologiques dominants, et à regarder le passé par la souffrance humaine, causée par ces modèles et par l'initiative humaine qui s'en réfère. Ce regard produira des images déstabilisatrices, susceptibles de développer chez les étudiants et les professeurs la capacité de stupéfaction, d'indignation, de volonté de rébellion et d'anticonformisme. Cette capacité et cette volonté seront fondamentales pour regarder avec engagement les modèles dominés ou émergents à travers lesquels il est possible d'apprendre un nouveau type de relation entre savoirs, mais aussi entre personnes et groupes sociaux. Une relation plus égalitaire, plus juste, qui nous fait appréhender le monde de manière édifiante, émancipatrice et multiculturelle. » (De Sousa dans Pereira 2018: 281)

Puisqu'elle accepte de débattre des rapports de force intersectionnels, une pratique d'enseignement qui passe par le théâtre est à « haut risque ». Tout d'abord elle se base sur une pratique imprévisible parce qu'une réappropriation de soi par croisement d'expériences ne cherche pas le consensus. En parlant de ces premiers travaux, Giroux explique lui aussi pourquoi l'école doit être perçue comme un lieu de confrontation de la pensée et de l'expérience :

“There was also an attempt to view schools as sites of struggle, to open up pedagogical forms to the possibility of resistance, and to connect teaching to the promise of self- and social change” (Giroux 2011 :4)

Si l'usage de la scène en classe est à risque, c'est parce que la confrontation constitue la condition d'une connaissance envisagée autrement que comme une pratique bancaire des savoirs (Cock & Pereira, 2019; Pereira, 2018). Dans le théâtre déclencheur, la confrontation et le stéréotype sont deux éléments moteurs de l'expérience : il ne s'agit pas de les censurer, de polir ses appréciations dans un consensus collectif mais de partager sur scène l'irréductibilité d'un point de vue ou des représentations que nous avons afin d'en faire un matériau critique et de se laisser l'occasion de comprendre quels sont les rouages qui maintiennent nos conceptions. Promouvoir une pédagogie du conflit via la scène nécessite cependant de sécuriser la prise de parole et de position de chaque partie prenante de l'expérience. En effet, lorsque l'on propose une semaine de théâtre à des étudiant·es en Licence 3 ou en Master 2, une partie est spontanément ravie mais une autre partie est clairement réfractaire. Indépendamment de la nature du théâtre, les étudiant·es sont surpris lorsqu'on leur propose de sortir du modèle de la connaissance allant du « maître à l'élève » ; ils et elles sont désemparé·es parce que ce n'est pas le contrat d'apprentissage auquel ils ou elles s'attendent (Rancière, 2009). Ainsi, contrairement aux pratiques de théâtre déclencheur que j'ai pu mener avec Pariksha Lamichhane à Sirubari, le théâtre qui intervient dans un cadre pédagogique relève d'une expérience « imposée ». Imposée dans le sens où dès lors que nous l'inscrivons au sein d'une unité d'enseignement, cette résidence théâtrale doit être suivie par les étudiant·es qui souhaitent valider l'UE. Dans mes expériences d'enseignement en L3 et en M2 le théâtre n'était pas une option volontaire car nous l'avons intégré aux structures mêmes du cours, partie prenante

des CM/TD. Dès lors un souci de cohérence advient : peut-on faire de l'éducation une pratique de liberté si la participation est contrainte ? Peut-on appeler théâtre déclencheur une pratique qui agit avec un groupe qui ne s'est pas choisi ?

Si la pédagogie du théâtre est à haut risque, c'est parce que l'engagement qu'elle demande peut produire une forme de violence chez les étudiant·es pour qui le rapport au savoir et la notion de participation est bousculée. Dans les faits ces questions sont encadrées par une démarche de dialogue : aucune pratique n'est véritablement « imposée » et si quelques personnes ne souhaitent pas performer dans l'espace public (comme cela a été le cas avec 3 étudiant·es en Licence 3), nous laissons la possibilité de rester en observateur ou en observatrice de la pratique. La peur ou le refus de jouer font partie des éléments composites dont nous discutons collectivement avant et pendant et même après la résidence. Mais l'expérience montre que les réticences au jeu ne sont souvent que temporaires : certaines personnes qui refusaient le principe d'une performance publique, se sont même décidées à rejoindre le groupe dans l'heure qui précédait la sortie, emportées par un enthousiasme collectif. Passer par le théâtre dans le cadre pédagogique demande d'accepter ces différentes réactions et ces différentes temporalités d'adhésion. Pourtant la marge de manœuvre sur la participation est fine, car si l'intervenante artistique laisse trop ouvert le choix de ne pas « prendre part » au théâtre, elle risque de créer des scissions dans le groupe et de mettre en danger celles et ceux qui ont la participation volontaire : comme toujours dans ce théâtre il ne faut pas qu'il y ait de rupture « acteur/spectateur » (Boal, 2014; Zask, 2011). Pour qu'une résidence théâtrale fonctionne avec un groupe de Licence ou de Master qui ne s'est pas choisi et qui n'a pas choisi le théâtre, il est primordial de débiter la pratique avec des exercices rassurants, car le but de ces expériences n'est jamais de créer à partir de l'inconfort mais au contraire toujours à partir de nos plaisirs à jouer autour de ce qui nous est familier. Une pédagogie du conflit n'est pas à confondre avec une promotion de la brutalité et du rapport frontal aux expériences, elle est même conditionnée par le contrat mutuel de confiance qui règne au sein d'un groupe. Une pratique pédagogique autour du théâtre peut fonctionner si et seulement si progressivement chaque membre donne son consentement pour prendre des risques dans la pratique. Et dans la mesure où ses risques sont partagés, on constate qu'ils ne constituent pas une occasion de jugement. Dès lors, si ces pédagogies sont à haut risques, elles sont aussi l'occasion d'entrevoir une production et une circulation des savoirs qui motive des participations originales de la part d'étudiant·es sur une base de relation enseignant·e/étudiant·e réformée.

5.5 La performance est-elle une modalité de coprésence spatiale propice au dialogue ?

Pour finir, un dernier type de critique mérite d'être adressé à la méthode, c'est celle de la pertinence de passer par une représentation théâtrale à la suite des ateliers. Dans le chapitre 6 je discutais déjà de l'épineuse question d'une performance finale à Sirubari, en m'intéressant notamment à la manière dont un groupe avait pesé les bonnes et les mauvaises « raisons » de s'exposer sur la scène villageoise. J'expliquais à ce moment là que la performance publique n'était qu'une option dans la méthode du théâtre déclencheur, qu'elle était révélatrice de nombreux enjeux dans le partage

légitime des espaces d'énonciation et que les performances jouées au village cherchaient leur public. Ce que je voudrais ajouter à présent comme critique plus générale à cette méthode, c'est la pertinence de mettre en coprésence des actrices/acteurs qui ont quelques ateliers de théâtre derrière eux, avec un « public » qui se retrouve passif et potentiellement démuné dans le type de réaction à adresser au jeu théâtral. Cette question concerne bien sur les terrains de Sirubari comme je l'ai détaillé au chapitre 6, mais elle concerne aussi et surtout les expériences que j'ai pu faire en France à l'occasion de résidence de recherche ou d'enseignement (voir section 3 de ce chapitre). Une performance est par nature relativement inattendue donc provocatrice parce qu'elle fait irruption dans un environnement social où on ne l'attend pas. Quelle est la réceptivité d'un « public » dès lors qu'il est forcé malgré lui d'être spectateur (ou acteur) d'une interaction décalée ? Plus globalement, est-ce que cette logique de coprésence est propice au dialogue ou est-ce qu'elle invite plutôt à se méfier de ce qui se passe soudainement dans l'espace public pour ne surtout pas y prendre part ? Ces questionnements ont fait l'objet de plusieurs débats avec les classes de Licence 3 dans le programme de nos lectures enrichies de Goffman.

Dans la mesure où les interactions sociales étaient à l'honneur dans cette unité d'enseignement, provoquer une partition inattendue dans un espace quotidien est une manière d'étudier la réponse individuelle ou collective qui est faite à la création. L'espace public était au départ de nos questionnements et de nos observations, il importait qu'il soit aussi à la fin de ce processus, comme un lieu de restitution des savoirs critiques. Faire une performance permet de créer une matière supplémentaire d'analyse parce que l'on cherche à voir comment les passants s'arrangent face à une performance. Est-ce que les personnes changent de place, sont-elles interloquées, est-ce qu'elles cherchent à comprendre, est-ce qu'elles font semblant de ne pas voir ce qui se passe ? Quelles sont les logiques d'arrangement que l'on peut observer face à un acte qui contrevient à la bienséance ? Et comment cette réponse dit quelque chose de notre manière de prendre part à l'orchestration du quotidien ? Il se trouve que les deux performances réalisées en 2018 et 2019 ont montré que les « techniques d'évitement » dont parle par ailleurs Goffman étaient nombreuses. Il convient de souligner qu'alors même que les étudiant·es étaient d'abord craintifs et craintives sur les réactions que susciterait leur performance, ils et elles étaient finalement déçu·es du peu de réactions soulevées par leur irruption dans l'espace public. Pour compenser cette frustration, les groupes ont proposé de refaire une deuxième fois voir une troisième fois la performance (qui était volontairement courte) dans le tramway ou dans l'espace public. Loin de rejeter la pertinence d'une performance, ces groupes ont souhaités pousser les provocations et soulever des réactions. Cette expérience de performance était particulièrement intéressante, parce que Goffman lui-même conceptualise les stratégies d'évitement face à ce qui déborde des codes institués d'interaction¹¹⁴. Cela veut dire que la nature même de la performance en rue rejoue cette frontière fine qu'il y a entre *le jeu* de théâtre et ce qui nous met *hors-jeu* du monde social. La performance permet de se rendre compte – en pratique – qu'il suffit de peu pour se mettre hors-jeu et être en décalé dans les normes d'interaction dans l'espace public. Toutefois cette conséquence et cette plus-value expérientielle est celle qui s'affiche du côté de celles et ceux qui sont acteurs de la performance et non du côté du « public ».

¹¹⁴ Selon le sociologue, il s'avère que tous ceux ou celles qui sont incapables d'accéder aux jeux rituels du quotidiens risquent de « perdre la face » et de mettre en péril « l'ordre rituel de l'interaction » qui est indispensable à la sociabilité (Goffman 1996b; Marcellini et Miliani 1999). Qu'il s'agisse de fous, de situations pathologiques ou d'artistes qui s'amuse à sortir des cadres de l'interaction, la présence d'une anomalie risque de mettre « hors-jeu » le contrat social de coprésence, et il est donc d'emblée à éviter.

En effet pour prendre un autre exemple, créer un rituel performatif comme nous l'avons fait dans la résidence sur le quartier Europole avec Ru'elles a joué sur un fil du rasoir et je ne saurais pas dire ce qu'elle a permis de rendre visible au niveau des personnes extérieures au processus de la résidence. Il est très clair par exemple que la majorité des interactions que nous avons eu dans ce rituel d'invasion de la place Schuman venait au moment du pique-nique sur la nappe. Le reste du rituel a pris le risque de paraître trop absurde pour permettre aux gens de comprendre le sens de la dénonciation. Or, lorsqu'un événement est trop absurde et ne fait pas sens, on se contente de le contourner. Ce type d'action est face à un paradoxe car le but d'une performance consiste à décaler des regards et inviter au débat mais il peut se révéler contre-productif lorsqu'il produit lui-même une certaine violence due à l'incompréhension de ce qui est en jeu. En effet, le spectacle n'est pas choisi, il s'impose dans un espace public qui est aussi un cadre de travail et de sociabilité et il vient donc déranger sans prévenir. La question reste pourtant entière : à quel moment le dérangement d'une intervention artistique passe d'une action féconde pour la réflexion à une présence irritante ou irrecevable ? La création artistique dans l'espace public et au travers d'un théâtre invisible est-elle toujours l'occasion d'un débat ? Peut-on passer par la caricature des corps et des jeux sociaux pour dénoncer une complexité d'enjeux dans laquelle nous sommes toutes et tous acteurs ? L'idée du consentement éclairé des spectateurs et spectatrices dans ce type d'action pose question, tout autant que l'appropriation sauvage des lieux pour initier une forme d'arène politique.

Dans cette sous-section j'ai détaillé avec des cas d'étude à l'appui un certain nombre de risques impartis à la pratique du théâtre. La gestion des émotions et la psychologie du récit introspectif en font partie, de même que les rapports de force apparaissant au sein des groupes. J'ai également émis des vigilances sur les logiques d'exclusion auxquelles procèdent les ateliers de théâtre et les performances. Cela m'amène à considérer que la pratique du théâtre n'offre nullement en elle-même une alternative aux relations de pouvoir : elle doit même redoubler de vigilance dans la mesure où elle fait de ces rapports de pouvoir son matériau d'écriture. Pour au moins toutes ces raisons, il faut considérer que faire du théâtre en tant que chercheuse, en tant qu'artiste ou en tant qu'enseignante est une pratique à risques. Et à cet égard, l'éthique de cette méthode pour de futures recherches pose question.

6. L'éthique du théâtre déclencheur : une impossible régulation

Au vu des risques qu'elle comporte, l'activité théâtrale utilisée dans un cadre de recherche ou d'enseignement invite à se poser la question d'une régulation éthique. En effet, être attentive aux formes de violences épistémiques comme je l'ai fait en ce début de chapitre ne dit pas comment mener une recherche éthique pour autant. Dès lors, on ne peut concevoir l'évaluation d'une telle méthode de terrain sans l'accompagner d'une préoccupation déontologique (Collignon, 2010; Vassy & Keller, 2008). Or cette attention pour une éthique de la recherche mérite d'être mise en perspective à l'aide d'un triple contexte. En premier lieu, les préoccupations pour une éthique de la recherche en France ne sont pas très développées comparativement à d'autres pays (Vassy et Keller, 2008) ; en second lieu les questions de déontologies sont souvent portées par des disciplines

comme l'anthropologie et l'ethnographie mais très peu par la géographie (Collignon, 2010) ; en troisième lieu il faut rappeler que les comités d'éthique commencent à arriver en France pour réguler l'éthique de manière normative alors même que le modèle de ces comités est fortement critiqué dans le contexte anglophone et notamment nord-américain (Collignon, 2010; Costey & Cefai, 2009; Vassy & Keller, 2008). Et c'est par ce dernier élément de contexte que je souhaiterais démarrer la réflexion. Car généralement dans le débat à propos d'une éthique de la recherche, deux camps s'opposent : celui qui est en faveur d'une codification de l'éthique sous la forme de comités appliqué à tous·tes ; et celui qui défend au contraire une éthique dans la pratique, accusant la formalisation et la légifération des comités d'être contre-productive pour l'exercice des sciences. Dans la mesure où ces comités d'éthique sont susceptibles de s'appliquer à nos contextes académiques français et européens d'ici quelques années, il me semble nécessaire de s'insérer dans le débat pour identifier les atouts et les limites d'une codification de l'éthique de terrain. Pour ce faire, je propose d'analyser les pratiques des comités d'éthiques mis en place au Canada (parce qu'elles font parties des plus anciennes et des plus commentées) pour évaluer quels peuvent être les intérêts de penser une éthique de recherche et de participation en particulier, avant de contester ce format de validation et tenter de penser la possibilité d'une éthique dans la pratique.

6.1 Les comités d'éthique, un modèle précurseur ?

Au Canada, des instances de régulation d'éthique appelées les « comités de directives » se sont mis en place à partir des années 1990 (Glon, 2015). Désormais nommé les « comité d'éthique de la recherche », cette structure académique et fédérale demande à tout chercheur ou chercheuse (depuis la Licence jusqu'au aux derniers niveaux de la carrière universitaire), de remplir un document pour soumettre leur programme d'enquête à des expert·es¹¹⁵. Le but de cette structure dans les sciences humaines et sociales notamment, consiste à « évaluer les activités de recherche avec des participants humains » (« Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités CERAH », s. d.) et de s'assurer qu'une enquête n'est pas en capacité de nuire aux enquêté·es. Si le Canada (avec les Etats-Unis, l'Angleterre et l'Australie) a fait partie des premiers pays à avoir installé ces régulations, c'est notamment parce que la problématique des « minorités » y est inscrite au rang des enjeux politiques nationaux. La considération pour les minorités (ethniques, raciales, sexuelles, linguistiques) est très marquée dans l'histoire du Canada, notamment depuis les années 1980 où une série de lois a cherché à réguler les relations entre ces minorités et l'exercice de la recherche (Collignon, 2010). Les débats autour du « droit des peuples à disposer d'eux-mêmes » ont encouragé la recherche à une certaine prudence dans l'enquête. Pourtant, ces comités d'éthique sont d'abord nés dans le milieu de la recherche biomédicale et de la psychologie ; ce n'est que dans un second temps qu'ils se sont étendus à toutes les pratiques de recherche, en affirmant que les chercheur·es agissent, influencent et modifient nécessairement leur terrain et leurs enquêté·es. Cette « influence » de la recherche peut être minime, mais elle peut être aussi destructrice voire mortelle (dans le cas des recherches en médecine ou en psychologie notamment). Or le *terrain* chez les géographes est reconnu comme une configuration d'enquête qui expose les chercheur·es comme les enquêté·es à des relations humaines complexes (Volvey *et al.*, 2012). Selon la formule

115 Pour consulter le formulaire de dépôt de 16 pages, voir le site du CERAH : <https://recherche.umontreal.ca/responsabilite-en-recherche/ethique-humaine/comites/cerah/#c70800>

de Béatrice Collignon : « Le terrain est, qu'on le reconnaisse ou non, une rencontre entre des personnes, des sujets, avec leurs affects et leur intelligence, leurs projets professionnels et personnels. » (Collignon 2010 :74). Et ce que montrent les études postcoloniales et féministes, c'est précisément que les relations sur un terrain d'enquête ne sont jamais totalement horizontales : elles sont toujours le produit d'une société et sont prises dans des rapports de force ou de hiérarchie. Dès lors si l'on considère que le terrain est nécessairement une relation, et que les relations sont en proie à des abus divers – dont des abus de supériorité intellectuelle, raciale et genrée – la question d'un encadrement de ces relations a toute sa légitimité.

La proposition de ces comités d'éthique pour réguler les relations d'enquête au Canada repose sur trois grands éléments : ne pas nuire à ses enquêté·es ; obtenir un consentement éclairé de leur part ; anonymiser les résultats de l'enquête. Sur la base de ces trois grands principes déclinés sur une vingtaine de pages, le ou la chercheuse doit donc déposer un dossier qui fera l'objet d'une évaluation par ce comité, qui lui-même donnera son aval ou non six semaines plus tard. Aucune recherche ne peut prendre forme sans avoir d'abord l'autorisation de ce collectif. Plus précisément, lorsqu'on étudie le formulaire de dépôts des demandes, on observe qu'avant le départ sur le terrain, il faut livrer au comité : une description du projet de recherche ; le détail des participants et des lieux de recrutement envisagés ; les conditions de participation à l'enquête ; les inconvénients et les risques de la recherche ; le recrutement des parties prenantes ; les formes de consentement demandés aux enquêtés et partenaires ; se prononcer sur la confidentialité des données ; sur la protection et la conservation des données ; et enfin sur les conflits d'intérêts liés à cette recherche (« Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités CERAH », s. d.). Dans chacune de ses catégories, la personne qui envisage une enquête est amenée à se poser des questions essentielles. Par exemple, comment est-ce qu'on peut solliciter des participant·es ? Avec quelle prise de contact, quels choix de représentativité statistique, quels supports pour entrer en communication ? Autre exemple, la protection des données de la recherche et ses modalités sont centraux : comment envisager des captations vidéo ou photographique ? Comment anonymiser des participant·es dans ce cadre : sur quel mode ? Quelles sont les conditions suffisantes pour assurer une anonymisation ? On trouve également dans ce document à rendre au comité, la mention de la duperie qui fait écho au concept de « trahison » qu'emploie Isabelle Clair, mais aussi des questions ayant trait à l'exposition des risques qu'entraînent l'enquête pour des individus ou une communauté (« Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités CERAH », s. d.; Clair, 2016). Le formulaire demande par exemple de décrire « **a**) les **inconvénients** associés à la participation à la recherche (déplacements, durée, frais, anxiété, fatigue, inconfort, etc.), **b**) indiquer les mesures prévues pour prévenir ou atténuer ces inconvénients » (« Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités CERAH », s. d.). Par ailleurs, ce formulaire requiert de se prononcer sur la manière dont une « compensation » est envisagée pour que la recherche bénéficie à la personne enquêtée et pas seulement au chercheur ou à la chercheuse :

« Les participants recevront-ils une compensation en échange de leur participation au projet ou en guise de remerciement ? oui non Si oui, précisez a) la nature et la valeur financière réelle ou équivalente (ex. compensation financière, bon-cadeau, tirage, remboursement des frais de déplacement, etc.) et b) la façon dont la compensation sera remise au participant (sur place, une fois les activités ou une partie des activités terminées, au prorata, etc. c) dans le cas d'un tirage, la méthode d'attribution des prix; le lieu et la date de la désignation des gagnants; la façon dont ils en seront avisés et comment ils pourront récupérer les prix. Notez que cette information doit se retrouver dans le formulaire de consentement. » (*Ibid.*)

Cette longue série d'informations à livrer au comité d'éthique en amont de toute recherche invite selon le comité à développer un « esprit de partenariat » (*Ibid.*). Le but du comité, c'est d'éviter que des personnes soient prises comme des « objets » de recherche, réduisant leur capacité pleine et entière d'être d'abord des êtres humains et donc, des sujets. En ce sens, les préoccupations de ce formulaire rejoignent les théories critiques, féministes et postcoloniales. Et pour passer de la simple préoccupation au développement empirique d'une recherche, le comité oblige les chercheur·es à exposer leurs outils pour mesurer les différents qui gravitent autour des enjeux de la production et de la diffusion des savoirs. Parce qu'il induit une réflexivité, je pense que ce formulaire du CERAH pose des questions éthiques importantes et qu'il permet d'abolir la prétention positiviste d'une recherche qui souhaiterait être omnisciente et désincarnée. Je me reconnais donc dans la formulation de ces préoccupations, puisque dans ma propre chronologie de recherche, c'est un inconfort sur la manière de « faire du terrain » qui m'a invité à chercher des manières alternatives de produire des savoirs. Ainsi je pense que la nature des questions posées par les comités d'éthique du Canada et en géographie est capable de favoriser chez chacun·e une explicitation vitale de ce à quoi notre recherche prend part. Ceci étant, parce qu'elle s'énonce comme un jugement et qu'elle est accompagnée d'une procédure bureaucratique particulièrement lourde, cette démarche « d'évaluation » soumise à validation par d'un petit groupe « d'expert·es », s'apparente peut-être davantage à un contrôle de bonne morale qu'à un exercice de réflexivité déontologique.

De plus, une chose est certaine : la méthode théâtrale que je présente actuellement à la communauté des géographes n'aurait pas pu voir le jour si elle avait dû passer préalablement par un comité d'éthique. Non seulement parce que l'occasion de faire du théâtre n'est apparue qu'une fois sur le terrain avec la rencontre de Pariksha – je n'aurai pas pu planifier cette rencontre pour la soumettre à un comité six semaines avant mon départ sur le terrain – ; mais aussi parce que ma manière de penser les nuisances, l'anonymat et le consentement ne rentre pas dans les catégories conceptuelles dessinées par ce comité. De fait je ne suis pas seule dans ce cas et de nombreux rapports décrivent aujourd'hui des expériences de recherche qui ont été interdites, arrêtées en cours de processus ou avortées par des comités d'éthiques (Collignon, 2010; Costey & Cefai, 2009; Vassy & Keller, 2008; Zask *et al.*, 2014). Je voudrais donc exposer les critiques qui sont régulièrement faites à ce type de régulation éthique pour voir quelles sont les alternatives aux comités.

6.2 Contractualiser et légiférer : ce que les comités d'éthique protègent et ce à quoi ils s'exposent

Dans un article intitulé « L'éthique et le terrain », Collignon relate l'expérience de ses recherches doctorales à Montréal sur les Inuits et dit ceci :

« [Ludger Müller-Wille] me donna une petite brochure, les *Principes d'éthique pour la conduite de la recherche dans le Nord*, publiée par l'Association universitaire canadienne d'études nordiques et me recommanda de la lire avec attention. Ce que je fis bien sûr, mais au fond sans comprendre. À quoi pouvait bien renvoyer cette liste en 18 points, sorte de version moderne, adoucie dans la forme, des Dix commandements : « On devrait procéder à », « on devrait se pourvoir », « on ne devrait pas », etc. ? » (Collignon 2010 :64)

Ce qu'exprime Collignon ici constitue l'une des principales critiques adressées aux comités d'éthique : l'incompréhension d'un commandement coercitif. En effet, les contraintes imposées du formulaire à remplir sont l'équivalent d'un test de bonne morale, qui rend toute initiative de recherche tributaire de la décision d'un jury. Le jury ou les « expert·es » acquièrent donc un pouvoir fort et presque exclusif sur l'avenir d'une recherche, alors même que *l'expertise* est un terme qui colle mal à toute démarche éthique et qu'elle se fait ailleurs qu'avec le collectif concerné. Le souci des comités d'éthique comme celui qui est mis en place au Québec, c'est que la réflexivité – nécessaire à une déontologie de recherche – a cédé le pas à des préoccupations normatives qui sont désormais devenues des dispositifs réglementaires (Glon, 2015). Or la réglementation « produit des effets néfastes : appauvrissement et standardisation des pratiques de recherche ; développement de stratégies pour satisfaire les attentes des comités d'éthique avec comme conséquence un faible engagement dans une démarche réflexive en éthique de la recherche » (Larouche, 2019). C'est aussi l'une des critiques qu'énonce Daniel Cefaï de son point de vue d'ethnographe :

« Pour certains, le fait que les enquêtés aient signé un formulaire risque d'avoir pour effet paradoxal de déresponsabiliser l'enquêteur : une fois qu'il est « couvert » légalement, il n'a plus à s'inquiéter des dommages potentiels, dans le court terme comme dans le long terme, que sa recherche peut provoquer sur le terrain. Pour d'autres, on aurait là une forme d'hypocrisie des institutions académiques qui se préoccupent plus d'éviter le procès, en réputation ou au tribunal, que de ménager les intérêts et les droits des enquêtés » (Costey & Cefaï, 2009 : 12).

Dans son article « Codifier l'engagement ethnographique ? » Cefaï insiste pour dire qu'un contrat avec l'université qui est pensé en amont du terrain n'est aucunement gage d'une éthique dans la pratique concrète du terrain. Et je le rejoins sur le souci de déresponsabilisation que peut créer un contrat : un·e chercheur·e qui obtient l'accord d'un comité peut être tenté de faire ce que bon lui semble une fois le papier obtenu, comme si la validation d'un comité donnait ensuite les pleins droits sur l'exercice de sa recherche. Ce qui veut dire fondamentalement que la « capacité à nuire » sur le terrain reste entière une fois le projet validé, alors même que c'est ce contre quoi veut lutter le comité.

En outre, le développement de ces comités depuis les années 1990 a permis de constater que les pressions de validation étaient plus fortes vis-à-vis de la jeune recherche, et qu'une personne plus avancée dans la carrière pouvait être autorisée à mener une recherche qu'un ou une doctorante

n'aurait pas obtenue avec la même proposition. Les comités d'éthique reproduisent donc une certaine sélection du savoir valide, basé sur des logiques hiérarchiques d'ancienneté, et cela questionne fondamentalement la possibilité de proposer des méthodes expérimentales sur le temps d'une thèse. Enfin, l'autre grande problématique que pose cette contractualisation de l'éthique : c'est la possibilité d'enquêter sur des données intimes et personnelles. Par exemple, certaines chercheur·es n'ont pas pu enquêter sur des pratiques de drogue chez des adolescent·es aux Etats-Unis parce qu'il fallait au préalable le consentement de leur parents (lesquels ne savaient pas que leur enfant se droguait). Ainsi, le comité d'éthique prône des attitudes contradictoires : il faudrait que notre recherche bénéficie aux principaux et principales intéressé·es (en explicitant notre démarche et en diffusant des résultats auprès d'elles) alors même que l'accès aux personnes concernées est souvent interdit. Globalement les comités et les chartes éthique ont raison d'avertir sur les dangers d'extraire et de traiter des données personnelles, dites « sensibles ». Mais si l'on regarde les contraintes énoncées par les comités d'éthique ou même celles édités par la « charte des données personnelles » du laboratoire Pacte qui suit les contraintes légales du CNRS, il se trouve qu'elles condamnent un grand nombre de relations d'enquête. Par exemple Pacte stipule que la collecte et le traitement de données sensibles sont « interdits » et que : « Les données sensibles concernent les origines raciales ou ethniques, les opinions politiques, philosophiques ou religieuses, l'appartenance syndicale, les appréciations sur les difficultés sociales des personnes ou sont relatives à la vie sexuelle, à la santé, aux infractions ou condamnations »¹¹⁶ ; en ces termes toute perspective de recherche sur les espaces du genre et des castes au Népal est donc interdite.

Ceci pour dire que tout en considérant l'importance de ne pas nuire et de ne pas manipuler des personnes à des fins de recherche, je crois que l'un des principaux soucis de tels comités d'éthique dans le cadre d'une recherche de terrain, c'est qu'elle ne laisse plus de fenêtres ouvertes à la contingence et à la sérendipité de l'enquête. Dit autrement, c'est toute la possibilité d'une recherche par le bas (*grounded research*) qui s'en retrouve affectée. Et Cefai pose la question en ces termes : « comment faire quand la plupart des rencontres sur le terrain sont contingentes, non prévisibles, qu'elles relèvent à la fois de la vie personnelle et de la méthode d'investigation, et que c'est d'elles que dépend la constitution même de l'objet d'enquête ? » (Costey & Cefai, 2009 : 20-21). Prenons l'exemple détaillé de l'une des catégories exigées par le comité d'éthique de Montréal (*Tableau 13*).

¹¹⁶ La charte de données personnelles est accessible sur le site de Pacte et la citation extraite sont à la page 4 : https://www.pacte-grenoble.fr/sites/pacte/files/files/contenu/pj/charte_donnees_personnelles_2016_0.pdf

« 3.1 Déroulement de la participation

Décrire avec précision les différentes activités de recherche et de collecte de données menées pour chaque catégorie de participants.

Pour chaque activité de recherche, indiquer **a)** la méthode utilisée (ex. passation d'un questionnaire papier ou en ligne, entrevue individuelle structurée, semi-structurée, ouverte, groupe de discussion, observation participante ou non participante, activité d'apprentissage expérimentale, test d'aptitude ou psychométrique, test de prototype, examen de laboratoire, etc.). **Veillez joindre au dossier tous les instruments de collecte de données utilisés (sondage, grille de questions, liste des thèmes abordés en recherche qualitative, etc.), b)** qui procédera à la collecte (chercheur, assistant de recherche, intervenant du milieu, etc.), **c)** le déroulement concret et détaillé de chacune de ces activités (incluant le lieu, la durée et la fréquence).

Décrire pour chacune des catégories de participants : **a)** la manière dont ils seront sollicités pour participer au projet (affiche, dépliant, lettre, courriel, sollicitation verbale, etc.) **b)** les moyens de diffusion de l'invitation (journaux, liste d'envois électroniques, annonce sur Facebook, etc.). **c)** si le recrutement est personnalisé, veuillez indiquer comment vous obtiendrez les coordonnées des participants. **Veillez déposer au dossier tous les documents utilisés pour le recrutement (courriel, annonce, transcription des informations qui seront communiquées verbalement, annonce Facebook, etc.) »**

Tableau 13 : Extrait du comité d'éthique de Montréal sur l'encadrement de la participation. Source CERAH.

L'énoncé ci-dessus exige qu'un·e chercheur·e soit en possession du déroulé de son terrain de manière concrète et détaillée, qu'il ou elle sache déjà qui interroger, comment les contacter et qu'il ou elle soit consciente des conséquences que cette recherche implique avant même d'avoir débuté son terrain. Répondre à de telles questions *avant* son terrain de recherche présuppose que la chercheuse sait déjà ce qu'elle cherche, et sait aussi comment le trouver. Dès lors cette affirmation n'est-elle pas contraire à la définition même de la démarche de recherche ? À quoi bon mener une recherche de terrain si elle n'est que l'application d'un projet conceptuel (ethnocentré), pensé et prévu depuis des théories en amont et non pas inspirée des obstacles et des éléments empiriques du terrain ? La structure même des comités d'éthique empêche ou du moins réduit drastiquement la possibilité de bifurquer de terrain, de thème, de méthode. Que faire alors des opportunités que l'on saisit en cours de recherche parce qu'elles sont fondées sur un décentrement qu'a permis le séjour de terrain ? Que faire fondamentalement de l'heuristique de l'improvisation et de l'intuition que défend notamment Tim Ingold comme fondation nécessaire de l'éthique de la recherche ? (Ingold, 2002). Que faire également de toute la logique abductive des savoirs ? Ces questions restent non résolues, mais les soulever est essentiel, car elles permettent notamment de voir que les discours de régulation de l'éthique sont ethnocentrés, et c'est à cet aspect que je souhaite en venir à présent.

6.3 Evaluer l'ethnocentrisme des principes d'éthique

Pour l'heure, les comités d'éthiques n'existent pas dans les sciences humaines et sociales en France. Mais son installation progressive se fait ressentir et c'est le message que fait passer la « charte des données personnelles » éditée par l'équipe Ariane à Grenoble qui « vise à instaurer les bonnes pratiques à Pacte » en énonçant un certain nombre de repères et de « recommandations » sur la base des nouvelles exigences légales (*Op.cit* :3). Or ces recommandations normatives qui sont de futures obligations en germe risquent de reproduire un certain nombre de violences et d'autoritarisme envers des communautés subalternes. C'est du moins la raison pour laquelle des critiques se multiplient contre l'installation des comités d'éthique. Et l'une des premières critiques concerne le fait que ces éthiques régulatrices de la recherche soient fondées sur des conceptions occidentales du droit, de l'individu et même du consentement (Costey & Cefai, 2009; Glon, 2015; Smith, 2002). Prenons un exemple très concret : dans la conception occidentale du contrat, le consentement des enquêtés doit passer par l'écrit. C'est le recours au papier, à la signature, à la trace écrite qui est seule gage de contractualisation. Or imaginons maintenant que je doive faire signer un papier de consentement avant toute conversation entamée à Sirubari, cette formalisation de l'enquête nuirait nécessairement à la relation que l'on peut mettre en place sur un terrain, et elle serait doublée d'une véritable violence épistémique. En effet, recourir au contrat pour m'assurer qu'une personne s'accorde à ce que nous conversons, ou pour m'assurer que je ne la force pas à ce qu'on rencontre dans un lieu théâtral décidé collectivement mettrait une grande distance entre les participant·es de la recherche et moi, initiant même une forme de défiance. D'expérience d'ailleurs, lorsqu'un contrat est signé c'est qu'il y a une possibilité d'arnaque. C'est précisément ce que montre l'une des pièces de théâtre des adolescent·es : un père qui ne sait ni lire ni écrire se fait avoir parce qu'il signe un document qui se retrouve aller contre ses intérêts. S'il y a un contrat en quelque sorte, c'est qu'il n'y a pas de confiance possible, et que l'on se protège avec une instance extérieure (la loi, le procès, le recours). D'où l'idée que ce consentement ne protège pas tellement les enquêtés mais protège avant tout l'université ou la figure de chercheur·e contre un éventuel procès porté contre elle lors d'une recherche. Demander un consentement écrit dans le cadre d'un terrain immersif, c'est condamner la possibilité d'une interconnaissance, d'une horizontalité des savoirs. Ce faisant, faire signer un contrat indique qu'une personne va faire des bénéfices sur la donnée créée, et qu'il faut que la personne enquêtée accepte de se déposséder d'une partie de sa connaissance qui devient d'emblée une propriété du ou de la chercheuse. Exiger un consentement écrit de la part de ses enquêtés comme le fait les comités d'éthique initie donc une forme de calcul des coûts et des bénéfices de l'interaction. Par conséquent elle opère un saut d'échelle dans la responsabilité : ce n'est plus dans l'interface chercheur·e/enquêté·e que se situe l'éthique mais entre une instance universitaire judiciaire et un·e chercheur·e. Le CERAH écrit que le consentement doit être consigné par le chercheur, ce qui signifie aussi que c'est toujours l'universitaire qui décide des règles du consentement et jamais l'enquêté·e qui par conséquent n'a pas l'occasion de proposer ses propres règles du jeu, d'exposer son processus de responsabilité ou sa conception des bénéfices de l'enquête. À l'inverse de cette démarche, Cefai mentionne que :

« sur le terrain, le consentement est un don de confiance et un pari de l'enquêté sur la compétence, la fiabilité et l'utilité de l'enquêteur – don et pari toujours réversibles La confiance donnée s'accorde de façon réitérée ou se retire par à-coups au cours de la temporalisation de l'enquête » (*op.cit* : 16).

Si je prends le cas de la recherche que j'ai mené à Sirubari, il convient de noter que j'ai été constamment confrontée au souci d'obtenir un consentement sur le droit à l'image et sur l'usage des données que je pouvais faire. Et cela pour une raison simple : l'idée d'un consentement contractualisé ne faisait pas sens. Par exemple, je demandais aux participant·es de théâtre si je pouvais utiliser leurs photos, leurs vidéos, leurs poèmes, leurs récits ; et la réponse était toujours formulée ainsi « bien sûr, pourquoi le contraire » ? Certaines fois je me permettais d'insister auprès de Pariksha pour lui faire comprendre qu'un consentement explicite était important pour moi et qu'il fallait que je m'assure que les personnes concernées comprennent les enjeux de l'usage des données dans le cadre universitaire. Plusieurs fois je prenais Pariksha à part pour lui dire qu'il me fallait une forme affirmée de consentement pour être certaine que je ne porterai pas préjudice aux personnes. Mais souvent Pariksha avait du mal à traduire cette question aux groupes ou aux individus : les mots en népalais manquaient pour « traduire » cette préoccupation, et surtout cette demande ne faisait pas sens. Pariksha elle-même était de bonne volonté mais elle ne semblait pas comprendre la nature de ma préoccupation, les participant·es du théâtre en personne semblaient même flattées que j'expose leurs travaux et leurs photos dans ma thèse. Aussi, j'ai dû composer avec un consentement que j'ai estimé « clair » des personnes concernées parce qu'elles ont été averties de mon usage des données, alors même que je voyais pertinemment qu'elles ne réalisaient pas ce que signifiait l'usage des données dans le cadre d'une recherche universitaire. Un papier à faire signer n'aurait aucunement aidé à rendre accessible ce phénomène incompréhensible, car le problème reste le même : l'usage des données reste la propriété intellectuelle d'un petit nombre, et le consentement contractualisé est un besoin des universitaires, pas une demande des enquêté·es.

Dans ce cadre, comment évaluer éthiquement ce qui est « éclairé » ? Pour le citer encore une fois, la charte des données personnelles de Pacte éditée en 2016 énonce : « On entend par consentement libre et éclairé, un consentement donné en l'absence de contraintes et menaces physiques ou morales, et précédé d'une information sur la finalité du projet et l'utilisation qui sera faite des données collectées » (*op.cit* : 6). Conformément à cette définition, j'ai obtenu des consentements éclairés dans mon terrain et de la part des participant·es de théâtre. Mais peut-on honnêtement affirmer qu'un ou une enquêté·es hors du milieu académique comprennent de manière « éclairée » l'ensemble des enjeux ayant trait au traitement des données ? Etant donné que la « lumière » est produite par les conventions universitaires, il y a peu de chances pour que « l'éclairage » des tenants et aboutissants d'une analyse de donnée soient « libres » chez les enquêté·es. Paradoxalement, obtenir sur signature un consentement éclairé « sans exercer de contraintes morales et physiques » est à mon sens moins éthique que d'essayer de construire un collectif d'apprenant·es où les règles d'usage de la donnée se modifient à mesure qu'une relation se forme. En allant plus loin, on peut même se demander si l'enjeu d'une démarche éthique n'est pas précisément de voir le consentement éclairé comme *problématique* et non pas comme une chose à obtenir de toute évidence. C'est ce que suggère Daniel Cefai en montrant les limites de se retrancher frénétiquement autour d'un « consentement éclairé » dont on ne sait pas véritablement ce qu'il signifie et qu'on ne sait pas comment garantir :

« Les procédures du consentement éclairé apparaissent à certains aussi formelles et rituelles qu'inefficaces. Elles ne préviennent pas les dérapages au cours des interactions in vivo ou dans l'utilisation des matériaux collectés. Elles ne peuvent contraindre l'imprévisible dynamique de l'enquête dans les termes fixes d'une déclaration d'intention. Elles ont une vision simpliste des relations ambivalentes entre individus et des enjeux complexes entre collectifs. Elles tendent à faire des enquêtés des victimes potentielles manœuvrée par de cyniques universitaires. Et elles condamnent à ne plus travailler sur des pratiques cachées, honteuses ou interdites, réprouvées ou illicites » (Costey & Cefai 2009: 16)

Commencer un terrain avec une autorisation issue d'un comité d'éthique n'empêche aucunement l'avènement de situations dangereuses émotionnellement ou psychologiquement. C'est pourquoi je pense que le consentement éclairé doit rester un outil de problématisation et non pas un ticket à obtenir. Car l'évidence de la norme est sans doute l'antipode de l'éthique. Toutefois, à quelles alternatives conduisent le refus des procédures régulatrices du consentement éclairé ? Situer l'éthique dans la relation interpersonnelle et faire varier l'éthique en fonction de la qualité morale de la chercheur·e n'est pas une solution car cela absout absolument les institutions de toute responsabilité. Critiquer les termes ethnocentrés d'une déontologie de la recherche ne doit pas conduire à morceler l'éthique sur des principes strictement individuels et préférentiels : car cela n'est pas non plus fondateur d'une « éthique ». À ce titre Joëlle Zask livre une réflexion qui me semble fondamentale autour de ce que signifie en termes philosophique : « ne pas nuire ». Le principe qui consiste à ne pas nuire est à ce jour aux fondements de l'éthique minimale de l'enquête (Ogien, 2017). Mais Zask note à juste titre que « ne pas nuire à autrui » est sans doute beaucoup moins « minimal » qu'on pourrait le croire (Dousset et al. 2014 : 260). Et elle ajoute :

« La différence entre 'ne pas nuire' et 'faire son possible pour ne pas nuire' est abyssale. Il suffit de considérer, à la manière pragmatiste et même empirique, que nos actions ne sont pas sous contrôle, qu'elles sont souvent suivies de conséquences imprévisibles, pour le comprendre. » (*Ibid.*)

L'écart entre ce que l'on voudrait faire pour ne pas nuire et ce que l'on fait véritablement est effectivement abyssal, parce que l'autre n'est pas tout à fait un autre moi, et que mon anticipation de ce qui va nuire à quelqu'un·e ne peut qu'être située et fixée depuis mon expérience subjective. Et au-delà de cet écart, que faut-il faire des conflits de loyauté qui se produisent régulièrement dans l'enquête ? Par exemple lorsqu'on est en présence d'une femme qui vient d'être battue par son mari comme cela m'est arrivé à Sirubari, la question se pose de savoir qui nuit le plus à l'autre : le mari ou la prise de position activiste de la chercheuse pour défendre l'épouse ? Les registres de loyauté et les contrats de confiance sont multiples au sein d'une recherche et l'on est sans arrêt tiraillé entre la promesse de servir une étude et de tenir un certain secret vis-à-vis d'elle. Et c'est sans compter que notre conception d'une « absence de nuisance » peut produire des violences insoupçonnées. Par exemple, il est très clair que si un comité d'éthique impose l'anonymisation des données, c'est pour « protéger » les personnes concernées. Toutefois, on sait aussi qu'anonymiser invisibilise une personne, un groupe ou un phénomène. Or l'invisibilisation de certains groupes ou individus constitue précisément une violence produite par la société. Être invisibilisé·e dans sa parole ou dans sa légitimité à dire est une violence structurelle que la société produit et que la recherche risque de renforcer en privilégiant l'anonymat. N'y a-t-il pas une asymétrie et un souci éthique si je me permets de citer Pariksha Lamichhane dans son nom, sa personnalité et sa qualité d'artiste tout en

anonymisant les autres ? N'y a-t-il pas un problème à citer pleinement les photographes, les vidéastes, les dessinatrices, les graphistes, les auteurs et autrices qui m'ont servi de ressources pour penser, tout en invisibilisant le nom et les qualités de celles et de ceux qui ont fait des créations de théâtre ? En les « protégeant » je reproduirais également leur subalternité. Puis-je être le démiurge de cette recherche et donner d'autres noms, d'autres prénoms, d'autres pseudonymes à ces actrices et à ces acteurs, alors même que l'outil théâtral a commencé par travailler avec l'image qu'ils et elles se faisaient d'elles ou d'eux-mêmes avec leurs prénoms ? Au-delà de la difficulté technique d'anonymiser (flouter les visages sur les vidéos et les photos et trouver des pseudonymes qui respectent des noms de caste et de genre), priver ces groupes de leur image et de leurs noms serait faire acte d'une arbitraire supériorité. Quand bien même je suis consciente des risques qu'il y a à faire circuler ces images, ces noms et ces visages en dehors de Sirubari, je pense que la plus éthique des manières de restituer et de partager ces données de recherche est encore de laisser ces personnes avoir le droit à leurs noms. Et le livre *Sirubari a village on stage* a renforcé ce sentiment : donner à voir des initiatives et des créations singulières est plus juste que de mettre en œuvre un artifice pour grimer des contributions. Comme je l'énonçais dans la section deux de ce chapitre, la restitution de ce livre sur le terrain contribue en elle-même à la fabrique d'une éthique, visant une transparence de l'usage de données. Pourtant, j'irai jusqu'à affirmer que nous manquons d'espaces organisés autour d'une éthique de la recherche. Je veux dire par là que si nous n'allons pas chercher de nous-même (et entre doctorant·es souvent) un débat sur une éthique de la recherche, elle ne vient pas nécessairement à nous. De fait, c'est de manière relativement autodidacte que nous allons chercher dans des disciplines comme l'anthropologie, la philosophie, la sociologie ou l'ethnologie, des réponses et surtout des questions pour penser des éthiques dans la pratique.

Pour conclure sur ces enjeux d'éthique qui laissent de nombreuses questions ouvertes, je dirai que le problème des comités d'éthique tels qu'ils sont pensés et pratiqués – au Canada notamment mais aussi tels qu'ils arrivent en France – c'est qu'ils ne permettent pas de penser une éthique en contexte et que leurs protocoles écrits détériorent des qualités de relation sur le terrain (Glon, 2015). J'ai montré que les trois principes fondamentaux de ces régulations et de ces codifications éthiques que sont l'anonymisation, le fait de ne pas nuire et l'obtention d'un consentement éclairé étaient aussi douteux en théorie qu'impossibles ou contre-productifs en pratique. Ainsi, loin de protéger les enquêté·es et d'améliorer des relations d'enquête, je pense que planifier sa recherche et la tordre pour qu'elle obtienne une validation de la part d'une instance décisionnaire, ne participe qu'à protéger des consciences tranquilles d'universités et à les protéger de procès éventuels. Par conséquent, lorsque les recommandations normatives que nous connaissons en France seront des obligations ou des interdictions, nous serons en droit de nous demander quel est encore la marge de manœuvre pour une démarche de recherche dite éthique en sciences humaines et sociales. Pour toutes ces raisons, l'éthique mérite de se penser en pratique mais également de s'appliquer à toute la logique de construction des savoirs et pas seulement à la fabrique du terrain. Néanmoins cette critique à charge est surtout énoncée dans le but de produire des vigilances et de chercher des alternatives qui ne soient pas uniquement fondées sur la subjectivité et le libre arbitre d'un·e chercheur·e. Dès lors, quelles pistes pour fabriquer une éthique dans la pratique ?

6.4 Fabriquer une éthique dans la pratique

Discuter de l'éthique au sein de cet avant-dernier chapitre ne vient pas comme un oubli tardif, mais rappelle au contraire que c'est précisément la quête d'une éthique de recherche qui m'a poussée vers la méthode d'enquête théâtrale. Mes premiers mois de terrain à Sikles ont été marqués d'inconforts et de questionnements radicaux dans la production de savoirs. C'est parce que je ne pouvais pas concevoir de construire une recherche avec des données tronquées et issues de relations hiérarchiques que j'ai interrompu ce terrain. Mes premières données récoltaient la voix des habitant·es sur la base de discours calibrés pour convenir à ce que peuvent et veulent entendre des touristes ou des ONG. Ne pas nuire, anonymiser ou obtenir le consentement pour une telle enquête ne me semblaient pas suffisants pour élaborer une « éthique » de recherche. Je pense à ce titre qu'il est intéressant de rappeler qu'une éthique est un processus et non une instance figée de règlement :

« Si on veut distinguer les deux termes, "morale" serait du côté des normes héritées, "éthique" du côté des normes en construction. "Morale" désignera principalement les valeurs existantes et transmises, "éthique" le travail d'élaboration ou d'ajustement rendu nécessaire par les mutations en cours » (Droit, 2009: 20)

Je soutiens que les géographes auraient intérêt à penser, dialoguer et formaliser davantage leurs principes d'éthique dans la recherche. Non pas pour éditer des principes moraux, mais pour échanger des expériences et des concepts qui permettraient de penser l'éthique dans une diversité de contextes d'études. Car « en démontrant nos valeurs, nous accordons une priorité à l'éthique sur la morale – à la création de valeurs sur l'affirmation de valeurs » (Zask *et al.*, 2014). C'est cette création de valeurs qui est fondamentale, car critiquer la forme actuelle des comités d'éthique ne veut pas dire qu'il faut abandonner une recherche éthique. Au contraire, maintenir un point de vue critique sur les régulations c'est affirmer que la diversité des terrains et des recherches impose de penser des éthiques en pratique. Mais il est indéniable que les comités d'éthique au Canada et ailleurs ont permis de faire une place à l'éthique qui n'existait pas avant les années 1980 et qu'elle a apporté du bon en termes de responsabilité institutionnelle et qu'elle a permis de développer des structures qui soutiennent des formes de coopération ou de restitution de la recherche. Sans préoccupation institutionnelle pour une éthique de la recherche à Pacte, je n'aurai pas eu l'occasion de proposer l'initiative de créer un ouvrage de restitution sur le terrain. La prise en compte institutionnelle de l'éthique pour former une déontologie qui ne laisse pas le ou la chercheur·e seule face à ses choix de pratique est fondamental. Or il est vrai que dans nos structures actuelles de recherches et d'enseignement en France nous manquons d'occasion de dialoguer sur les dynamiques d'éthique dans nos recherches. Du moins, si de nombreuses personnes se posent ces questions individuellement, peu de structures et de rencontres sont faites pour qu'une réflexion déontologique s'opère au niveau collectif, que ce soit au niveau d'un laboratoire ou d'un parcours de thèse par exemple. Et nous avons probablement tout intérêt à bousculer cette absence de formalisation de l'éthique en créant des moments d'échange critique entre différentes générations de chercheur·es. L'enjeu serait de maintenir un équilibre dynamique pour éviter deux écueils : celui qui risque de faire advenir une « morale » contractualisée qui imposerait des manières de faire de la recherche ; et celui d'une absence totale de réflexion qui serait hautement nuisible aux enquêté·es,

au terrain et à la recherche même. Un comportement éthique dans la recherche demande d'adapter sa pratique au système de valeurs du terrain, aux obstacles et aux opportunités relationnelles qui se présentent dans un contexte donné. Il demanderait à envisager l'éthique comme une relation afin que les nuisances ou les bénéfices de l'enquête ne soient pas évalués seulement du côté des chercheurs :

« le cadre dans lequel se déroule l'échange ne peut pas être fixé a priori, de l'extérieur, en vertu d'une habitude, d'une autorité, d'une forme de prétendue rationalité scientifique, etc. Le fixer à l'avance est à la fois antiscientifique et antimoral. Il appartient aux parties prenantes de l'enquête de le fixer en commun » (Zask, *op.cit.*: 265-266).

L'éthique d'une pratique d'enquête consisterait notamment, pour le chercheur ou la chercheuse, à mettre en place un dispositif « d'inter-objectivation » (*Ibid.*). C'est sans doute cette inter-objectivation que visent en principe les comités d'éthique, et pourtant penser une éthique de la relation demande des formes d'engagement, de partage des risques dans les processus de recherche et d'exposition de soi. Si j'ai fait la promotion d'un protocole de recherche fondé sur le théâtre, c'est parce qu'il me semble être un dispositif d'inter-objectivation. Engageant des émotions et des corps sur scène, le théâtre permet de produire un espace de recherche dont les principes d'échange se fixent progressivement et en commun. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le huis clos du lieu théâtral est important dans cette méthode : il contribue à constituer un groupe d'interconnaissance. C'est d'ailleurs en vertu de ce *prendre part* que j'ai souhaité ne pas rémunérer l'activité de théâtre : pour ne pas risquer que des personnes s'efforcent à répondre à une « attente » et viennent sur des motivations de détresse économique quel que soit le prix émotionnel à payer. Rémunérer une activité ou un entretien fait de ceux-ci une transaction et je m'accorde avec la critique qu'adresse Collignon à ce principe d'échange : « peut-on se contenter de ce rachat, de ce déplacement de la relation de terrain du champ humain vers le champ économique ? » (Collignon 2010 : 77). Il me semble dangereux de procéder à un transfert financier dans la logique de terrain, qui plus est dans un contexte où les pouvoirs d'achat sont asymétriques comme c'est le cas entre le Népal et la France. Pourtant parallèlement à cela, il m'a paru éthique et nécessaire de rémunérer Pariksha comme toutes les autres comédiennes avec lesquelles j'ai travaillé. Ce choix de fonctionnement est entièrement contestable, il soulève probablement plus de questions qu'il ne donne de solutions, et pourtant c'est le résultat d'une réflexion éthique pensée dans la pratique.

Pour terminer, je dirai que même a posteriori, le théâtre déclencheur se prête mal au précis méthodologique énoncé sans contexte (Giroux, 2011). Si certains principes le soutiennent comme la libre participation aux activités, l'interdiction des moqueries et l'attention pour la sécurité psychologique des personnes, son développement repose tout entier sur une construction collective. Par exemple, l'écriture collective des pièces (voir chapitre 6) a besoin de varier selon les groupes : elle ne peut faire l'objet d'une formalisation unique. Elle prend forme en fonction des demandes, des suggestions, des attentes, des possibles et se construit radicalement dans le dialogue. Les créations de performance ne peuvent pas non plus être réduites à une feuille de route : le principe vital de cette méthode, c'est de composer avec la matière émergente. Par conséquent, c'est à tâtons que la méthode de recherche du théâtre déclencheur a cherché son éthique de la pratique. En ce sens, ce processus d'enquête rejoint pleinement une méthode abductive des savoirs qui compose progressivement ses outils, ses propositions, ses hypothèses et ses réponses en fonction

de ce qui arrive, pour se renouveler constamment. La pratique du théâtre déclencheur crée l'objet qu'elle étudie et ne peut s'appliquer qu'en contexte, en faisant évoluer les critères et les postures éthiques plutôt qu'en les posant en liste de principes en amont du terrain. La démarche éthique de cette recherche a été formulée en une série de questionnements élaborée avec Pariksha, et nous l'avons considérée avec d'autant plus de soin que l'enjeu n'était pas de répondre à des critères institutionnels d'université. Toujours est-il qu'à terme, l'éthique de ce protocole reste une question ouverte : il faudrait pouvoir évaluer la résonance du théâtre sur plusieurs années. Sans m'étendre davantage, il me semble que le théâtre déclencheur est une méthode qui part du principe que ce qu'il y a de plus nuisible, c'est l'irréversibilité des rôles et des places attribuées à chacun·e. Un dispositif d'enquête de terrain devrait pouvoir favoriser je crois, différentes modalités de présentation de soi et occasionner des changements de places, que celles-ci soient entendue dans un sens strict (l'espace) ou dans un sens métaphorique (des points de vue).

Conclusion

Dans cette dernière partie de thèse, j'ai détaillé la restitution et la réception d'un ouvrage sur le terrain pour proposer une manière de réduire les violences épistémiques et les phénomènes de trahisons induits par l'enquête. J'ai ensuite évoqué différents travaux et différentes expériences qui m'ont donné la possibilité de faire du théâtre en dehors de Sirubari, m'invitant à attester du caractère transférable de cette méthode. Je me suis ensuite appliquée à donner quelques principes pour généraliser cette méthode de recherche avant de lui adresser des critiques et ne pas invisibiliser que le théâtre est avant tout une pratique à hauts risques. J'ai fait le choix de dire que ces risques inhérents à la pratique théâtrale demandaient une éthique de recherche, mais que les principes fondamentaux des comités d'éthique qui exigent un consentement éclairé, une anonymisation et l'intention de *ne pas nuire* n'étaient pas satisfaisants. Il me semble que le propre d'une déontologie de recherche c'est de se penser en pratique, de manière mouvante et ouverte à la dynamique émergente de nouveaux enjeux. C'est du moins avec cette liberté d'action que la méthode du théâtre déclencheur a pu advenir. Bien que n'offrant aucunement un « modèle », les engagements que j'ai pris sur le terrain ainsi que dans l'université avec des collègues ou avec des étudiant·es m'ont poussé à tenter différents formats d'édition des savoirs et c'est en partageant la nature de ces contractualisations et leurs points de vigilance que j'espère m'inscrire dans une démarche éthique. Pour terminer, je dirais volontiers que même si les « comités d'éthique » et leur progressive installation dans la recherche française font polémique, l'ère des données numériques et celle des démocraties fragiles font redoubler à mon sens la nécessité de s'insérer dans ces débats. Sensible à la notion « d'intérêt des enquêté·es », j'appelle de mes vœux une plus grande préoccupation pour mesurer ce à quoi nous prenons part avec nos travaux universitaires, sans faire reposer l'éthique sur le libre arbitre et la responsabilité individuelle de chaque chercheur·e. Ainsi, l'engagement qui est *de facto* impliqué par nos pratiques de terrain demande à être discuté, pensé en contexte, non standardisé et surtout attentif à laisser ouverte une vraie place au débat.

Conclusion générale

Cette thèse a proposé une méthode de terrain pour la géographie : le théâtre déclencheur. Partant d'un inconfort éthique sur la production des savoirs universitaires et du constat que la rapidité des mutations sociales au Népal demandait de nouveaux moyens d'enquête, j'ai fait l'hypothèse qu'une méthode participative était nécessaire pour produire des intelligibilités nouvelles. La rencontre avec la comédienne et metteuse en scène Pariksha Lamichhane du Mandala Théâtre a confirmé cette intuition, en ouvrant la possibilité d'une recherche-crédation collaborative sur la base du théâtre communautaire. L'enjeu dès lors était de voir si une méthode théâtrale pouvait produire des données géographiques ; et de voir si cette approche de construction des savoirs pouvait encapaciter celles et ceux qui ont eu recours à l'énonciation par la scène. Cette conclusion générale résume les principes, les exigences et la nature de cette méthode coproduite en terrain népalais. Pour cela je souhaiterais lire les résultats de ma recherche en portant le regard sur trois aspects : les découvertes empiriques de la pratique d'une part (1), le décentrement épistémologique qu'elle produit (2) et les opportunités qui s'offrent pour lire le théâtre en géographe (3). Je terminerai en énonçant les perspectives futures que m'invite à formuler cette expérience de recherche (4).

Le théâtre : un dispositif corporel et relationnel

Faire du terrain avec les outils du théâtre m'a semblé amoindrir l'asymétrie inhérente au principe d'enquête de terrain. En créant un collectif d'apprenant·es, les membres qui prennent part au théâtre choisissent les termes de leur participation en établissant un contrat de confiance mutuelle avec le groupe. Au terme de l'enquête, il s'avère que pratiquer le théâtre permet non pas d'éradiquer les rapports de forces multiples qui traversent un collectif, mais permet de les nommer pour mieux les désarmer. Parce que les langages invoqués par le théâtre déclencheur sont ceux des corps et des mémoires vives, tout le monde est en mesure d'énoncer des savoirs. Si une forme d'horizontalité apparaît dans ces collectifs, c'est donc notamment parce que cette technique d'énonciation décentre les savoirs verbaux, littéraires ou conceptuels. Dès lors, installer une scène dans le milieu rural du Népal permet de briser – au prix d'une certaine lenteur toutefois – le refuge essentialisant dans lequel les personnes en marge assurent qu'elles « ne savent rien et qu'elles ne sont pas éduquées ». Cette méthode vise moins la *récolte* que la *création* de savoirs. D'ailleurs au théâtre, il s'agit moins de « savoir » que de « faire » et surtout « d'expérimenter ». L'activité théâtrale joue ainsi sur une ambivalence du savoir ; puisqu'elle combine une égalité des compétences (tout le monde a une expérience située) et des registres d'énonciations neufs qui dépossèdent (on découvre ce que l'on a à dire en le faisant). En effet, lorsqu'il s'agit de mimer une figure, personne n'est tout à fait en possession de ce qui va sortir de son corps. Dans cette configuration, la chercheuse de terrain n'est ni plus ni moins experte que les autres : elle accepte de se faire surprendre, de jouer avec ses propres apprentissages, ses propres représentations et son corps-mémoire. À ce titre, l'image de la toile tissée entre les participantes de théâtre restera une sensation corporelle puissante ainsi qu'un symbole phare de l'interconnaissance qui s'est éveillé durant les ateliers (voir chapitre 4).

Ainsi le théâtre déclencheur part des corps et décentre les modalités d'interactions que nous avons formatées pour la sociabilité quotidienne. C'est un art qui compose sa boîte à outils à partir du geste muet, de partitions chorégraphiques, de construction de tableaux vivants, de cartes mentales, de poèmes, de chants mais aussi de débats et de croisements d'interprétations. Or il convient de noter que les femmes et les adolescent·es de Sirubari se sont approprié·es rapidement les outils de l'expression théâtrale, allant même jusqu'à découvrir un véritable plaisir à la transgression scénique. Faire parler les corps permet d'accéder à des registres intimes et tabous que l'on aurait eu toutes les raisons de retenir dans une interaction verbale plus conventionnelle (Boal, 2014). Jouer avec les corps, cultiver le répertoire du ridicule, du stéréotype ou de l'autodérision des rôles sont des manières d'aller chercher *en soi* des savoirs pour les placer *bors de soi* et les rendre visibles. Monter sur scène construit ce faisant l'objectivation d'un phénomène que les autres ont à loisir d'interpréter, de confronter, de rectifier. En disant cela, je ne souhaite pas reproduire une dualité corps/langage mais au contraire insister sur leur complémentarité : l'un déclenche l'autre ; et une mise en mouvement des corps développe de nouvelles manières de raconter. Si les thèmes et les expériences révélées par le théâtre à Sirubari ont été multiples, j'ai noté dans cette thèse que l'alcoolisme dans les rues ou dans les foyers avait pris une place déterminante dans les pièces des femmes comme des adolescent·es. La discrimination des castes et le paiement d'un salaire en *rakshi* font partie des quelques révélations qui ont été animées par les comédien·nes. J'ai spécifié aussi l'intersectionnalité des rapports de force entraînés par le contact avec les touristes et la rupture traumatisante avec le *chez soi* d'enfance pour les femmes (le *maitighar*). Enfin chez les adolescent·es, l'inégal droit à l'éducation et la construction de soi dans la relation homme/femme ont fait l'objet de nombreuses mises en scène. Mais parce que le suicide a été évoqué lors du troisième terrain d'étude et que les oppressions de genre ont désigné des terrains dangereux pour des groupes de théâtre mixtes, Pariksha et moi avons cherché à tempérer les interactions sur scène pour ne pas que le théâtre devienne une cour de justice où régler ses comptes. Car c'est là un principe fondateur de cette méthode : le théâtre ne doit pas servir d'exutoire, il doit permettre de trouver des solutions concrètes aux obstacles identifiés ; et atteindre une forme de consensus collectif pour tester collectivement des zones d'actions possibles. Il vise une expérimentation sur scène des attitudes que l'on peut adopter au quotidien.

En effet, le dispositif théâtral que j'ai coconstruit avec Pariksha Lamichhane se donne l'exigence d'aller au-delà du témoignage. Cela veut dire que le matériau qui émane d'un corps ou d'une intériorité n'est jamais un « livrable » mais toujours une matière à transformation. C'est cette dynamique qui permet de construire les créations théâtrales, et c'est elle aussi qui permet de lire analytiquement la complexité des transformations sociales à l'œuvre. Si les techniques d'énonciation du théâtre rendent visibles des phénomènes souvent tabous, elles participent d'abord à rendre actrices et acteurs – au sens géographique des termes – les participant·es de l'enquête. Ainsi le théâtre déclencheur ne cherche pas la catharsis, mais prend au sérieux – au travers du jeu – la possibilité d'acquérir de nouvelles aptitudes par un élargissement de son corps propre et de son domaine d'action. La méthode théâtrale cherche ainsi à déjouer l'assignation des « enquêté·es » à un rôle unique. En un mot, participer au théâtre c'est donc aller d'un *faire partie* à un *prendre part*. J'ai montré au travers de cette thèse que le développement de la méthode théâtrale à Sirubari avait soulevé diverses résistances, certaines persistantes dans le temps. En effet l'expérience de théâtre à Sirubari m'a poussée à constater qu'il était plus aisé de se complaire dans le rôle social que l'on s'est construit que de vouloir le questionner. Il n'y a pas besoin de passer par le théâtre pour supposer

que les présentations de soi, les phénomènes de reconnaissance et les identités sont simultanément narratives et performatives (Goffman, 1996a; Rancière, 2008; Ricoeur, 1983). En revanche, passer par le théâtre montre *là où* ces cordes sensibles se construisent et *comment* elles se défendent. « Viens plutôt chez moi » ou toutes les autres remarques qui ont décliné l'offre d'une participation au théâtre étaient révélatrices de cette préférence qui consiste à conserver un système d'interaction installé et traversé de frontières, plutôt qu'à le modifier. Par conséquent faire du théâtre est courageux il demande de se détacher provisoirement des qualités pour lesquelles un groupe social nous reconnaît (Zask, 2011). Par conséquent les résistances au prendre part théâtral à Sirubari ont été à la fois structurelles, collectives et individuelles. Et c'est l'écoute de ces résistances qui m'a permis de créer tout un ensemble de résultats. Qui peut participer au théâtre ? Qui en a le droit, la légitimité mais aussi qui donne des autorisations à cette pratique ? Y a-t-il des heures interdites, des lieux qui ne sont pas préconisés, des formes de participation qui sont réservées à certains groupes et contrôlées chez d'autres ? J'ai montré dans cette thèse que l'organisation d'une activité théâtrale (de ses prémisses jusqu'aux souvenirs de la performance) étaient révélateurs des soubassements de l'équilibre de la société. Ainsi cette recherche m'amène-t-elle à conclure que certaines choses peuvent se dire dans l'antre d'un lieu à soi, là où la confiance et le partage des risques sont contractualisés, alors même qu'il n'est pas pensable de montrer ces choses là devant un public. Le théâtre est un dispositif de recherche particulièrement intéressant, en ce sens qu'il montre où passe la frontière entre les choses que l'on peut se dire à huis clos, et celles que l'on peut montrer dans le cadre d'une performance. J'ai donc distingué différents temps et lieux dans mon analyse, parce qu'on ne dit pas les mêmes choses ici ou là, dans telle ou telle autre configuration de coprésence. De fait, ce terrain de Sirubari a montré que tout le monde ne prenait pas les mêmes risques à performer, à assumer une pièce publique et les traces qu'elle laisse.

Enfin pour terminer ces conclusions attachées à l'empirisme du terrain, j'aimerais souligner que le renversement de la logique de bénéfices partagés ne s'est opéré que très progressivement au sein des communautés apprenantes du théâtre. Pendant longtemps les femmes adultes (gurunng ou basses castes) ont indiqué qu'elles venaient « nous aider dans notre projet », et voulaient savoir « ce que nous attendions d'elles ». Ce n'est que très progressivement en revenant sur le terrain que les groupes ont commencé à nous demander ce que nous – Pariksha et moi – avions à gagner avec cette affaire. Les temps de visionnage collectifs, de partage de souvenirs, de complicités ont justifié ce terrain immersif et son site unique à Sirubari. Car à chaque retour sur le terrain, c'est une nouvelle couche de sens et d'interprétation qui sont venues nourrir le palimpseste de l'expérience théâtrale. J'introduisais cette thèse en faisant référence à la pièce réalisée en mars 2018 par les femmes damai et kami : il est certain que si nous n'étions pas revenues au village à répétition et en menant du théâtre avec d'autres, ce groupe n'aurait pas pu énoncer le désir d'essayer elles aussi. Et l'expérience a été telle, que ce groupe a suggéré de « faire un livre pour qu'on voit ce qu'elles ont fait ». L'ouvrage n'a pas échappé au jeu des appropriations politiques du récit par le comité touristique, mais ce qu'il est surtout parvenu à faire, c'est à asseoir une logique de reconnaissance que l'activité théâtrale ou les performances n'étaient pas parvenues à bâtir seules. *Sirubari a Village on Stage* qui fait le récit illustré de cette aventure est en effet chargé d'une mise en visibilité empaquetée dans un symbole fort (le livre est un objet de savoir légitime). Et ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai pu évaluer véritablement les atouts mais aussi les limites de la méthode théâtrale, qui de fait n'intéressait pas les pouvoirs dominants parce qu'associée à une pratique ludique, relativement peu compréhensible, et portée par des personnes qui n'ont pas l'autorité du savoir (les femmes, les basses castes, les

adolescent·es). Retracer rétrospectivement les découvertes et les résultats empiriques de la méthode théâtrale coconstruite à Sirubari est une manière de dire que cette approche met effectivement en visibilité des phénomènes, des transformations et des participations qui seraient invisibles autrement.

Décentrer l'épistémologie, un cas de recherche-crédation

Mener une recherche en géographie à partir d'une activité de théâtre, c'est déplacer l'épistémologie de la discipline à trois titres au moins : pour chercher une nouvelle positionnalité dans la fabrique de nos savoirs universitaires ; pour penser le sensible en s'efforçant d'élargir des régimes de connaissances ; et pour explorer les atouts d'une recherche-crédation participative.

Mener un terrain avec la méthode théâtrale revient d'abord à assumer une posture où la chercheuse n'est pas une observatrice désintéressée. Les savoirs situés des féministes mais aussi l'ensemble des études critiques des sciences humaines et sociales en font la promotion (Puig de la Bellacasa, 2014; Haraway, 2007; Harding, 1991; Smith, 2002). Ces courants demandent la fabrique d'une science de la relève pour affirmer que nous n'avons toujours que des vues partielles sur le monde. Réfuter l'idéal positiviste du regard omniscient et neutre n'invite pas cependant à mettre plus de subjectivités dans nos sciences mais à construire une objectivité plus forte, consciente de là d'où elle regarde (Harding, 1992). J'ai montré dans cette thèse que nos accès situés ne forment pas nécessairement des biais mais aussi des opportunités pour *bien voir* et pour transformer des rapports de force insidieux. En effet, puisque les places sont inégalement distribuées, il est illusoire de souhaiter voir depuis nulle part, et surtout il relève de la compétence des chercheur·es d'analyser comment ces places dominantes ou marginalisées se construisent. La recherche est une activité qu'il convient de mener avec prudence, mais c'est une production qui peut également se placer du côté d'une activation de solidarités et dans la lutte contre la production d'ignorances (Clair, 2016; Godrie & Dos Santos, 2017; Nagar, 2014; Routledge & Derickson, 2015).

L'autre conséquence épistémologique de cette recherche consiste à accompagner la géographie dans une extension de ce qui constitue des régimes de connaissance et de rapport au monde (Davidson & Smith, 2005; Guinard & Tratnjek, 2016; Laplantine, 2018). S'intéresser au théâtre, aux mises en scène artistiques ou quotidiennes consiste à voir qu'il y a dans l'agencement de nos rôles plus que des lignes rationnelles et verbalisées. Dans nos performances ordinaires tout comme dans nos identités narratives il n'y a pas que du dire. On peut même affirmer que la majorité de nos actes et de nos marquages spatiaux consistent en un ensemble de silences, de micro-gestes, de mouvements, d'émotions, de regards, de registres tacites, et d'évènements qui résistent à se formuler. Il faut donc accompagner la géographie humaine et sociale dans un ensemble d'approches épistémologiques et méthodologiques qui puissent penser le sensible. Cela requiert d'élargir le champ du connaissable en incluant notamment ce qu'énoncent les corps et les

émotions¹¹⁷. La rationalité occidentale qui guide nos recherches occulte certaines aptitudes à éprouver le sensible en l’opposant notamment au « rationnel » et au « mesurable » (Anderson & Smith, 2001). Pourtant toutes celles et ceux qui font de la recherche au Népal le sentent bien je crois, il y a une connexion entre l’intelligible et le sensible qui apparaît sur nos terrains ; et cette connexion est plus difficile à faire apparaître dans nos travaux (André-Lamat *et al.*, 2016; Bordes, 2017).

Ma recherche constitue à cet effet un cas expérimental de « recherche-crédation » souhaitant appréhender le sensible, avec tout ce que ces définitions ont encore d’instable. À mon sens, le terrain que nous avons mené avec Pariksha fait coexister deux entités : celle de la *création théâtrale* d’une part, et celle d’une *recherche* qui prend pour objet cette création d’autre part. La partie création de ce travail a une certaine autonomie, pour la simple et bonne raison que le théâtre est un art vivant, éphémère et non reproductible : le théâtre est une coprésence entre une personne qui traverse une scène et quelqu’un·e d’autre qui la regarde. De son côté la partie recherche a elle-aussi son langage propre : elle donne à voir, à questionner et à penser les mécanismes qui ont permis à cette création d’advenir. Mais cette recherche-crédation forme aussi un tout, puisqu’elle réforme un tant soit peu la division chercheur·e/enquêté·e en construisant un collectif d’apprenant·e où chaque membre – chercheuse incluse – élabore son objet d’enquête en l’exposant sur scène de manière esthétique et symbolique. Si ce théâtre déclencheur est un exemple de recherche-crédation, c’est à la fois pour le dispositif d’inter-objectivation qu’il met en œuvre, mais aussi pour l’organisation des traces et des données qu’elle emploie. Parce que l’écriture et la restitution d’un art de la scène est nécessairement une réduction, j’ai proposé ici d’accéder à des « morceaux de théâtralité ». C’est pourquoi cette thèse a fait le choix de multiplier les textures d’analyse (texte, image, dessins, vidéo) mais aussi les points de vue portés sur cette création, afin que l’objet théâtral de Sirubari ne se soit pas subordonné à ma seule interprétation.

Adopter un regard géographique sur le théâtre

Outre son apport méthodologique et épistémologique aux sciences de terrain, ce travail parle à la géographie en s’intéressant à la mise en visibilité des effets de lieu ainsi qu’à la dimension sensible des expressivités spatiales. La méthode théâtrale révèle des spatialités corporelles, elle joue avec les rapports de pouvoir et elle propose des réappropriations spatiales. Au terme de cette recherche je pense donc que théâtre et géographie ont beaucoup à se dire, et c’est pour entamer ce dialogue que j’ai proposé de formaliser un protocole de recherche participative. Né d’une expérience avec Pariksha Lamichhane à Sirubari et informé par des expériences avec la compagnie Ru’elles à Grenoble ce protocole comprend des outils, un processus et des résultats transférables à différents terrains. Il s’énonce donc à la fois un résultat de cette recherche et un outil pour les expériences à venir. Et puisqu’il constitue la base potentielle de recherches futures, j’insiste pour redire que le contrat de participation au théâtre demande à être réédité régulièrement : lorsqu’on participe au groupe, on ne consent pas nécessairement aux mêmes choses, et les avis peuvent diverger : ce n’est pas un lieu où les activités ni même les attitudes précèdent aux individus, c’est un lieu qui se propose

¹¹⁷ Le prochain thème du Festival International de Géographie de Saint-Dié en octobre 2021 met le « corps » à l’honneur, preuve de cette transformation disciplinaire en cours.

de les construire ensemble. Nos programmations de séance avec Pariksha ou même avec Julie n'étaient que des supports qui ont ensuite composé avec les occasions qui émergeaient : c'est donc une méthode qui navigue à vue et qui avance au contact. Cette méthode avant tout une méthode lente et immersive qui ne cherche pas le conflit ni la confrontation directe mais toujours le confort, le plaisir et la sécurisation de ce qui est mis en jeu. Le théâtre active bien sûr des comportements exutoires et des émotions vives, mais déclencher n'est pas synonyme de brusquer, c'est au contraire un tissage évolutif qui permet d'aller vers la complexification des représentations.

Si le protocole de théâtre peut s'appréhender au fil de six étapes successives, ce n'est pas la lecture chronologique que j'ai souhaité adopter pour le registre analytique mais bien une lecture géographique de cette méthode, en distinguant : le lieu théâtral ; le dispositif scénique et l'espace de la performance. L'expérimentation de la méthode m'a en effet conduite à concevoir le théâtre comme un effet de lieu qui se construit entre la matérialité concrète, la charge symbolique du lieu et le dispositif relationnel qui le distingue des autres lieux du social. La fabrique d'un lieu autre – bâti sur la confiance du collectif et le partage des risques dans l'exposition de soi – permet à des personnes de se réunir pour évoquer ce dont elles n'avaient jamais parlé auparavant. Par contraste aux injonctions de la vie quotidienne, le lieu théâtral vise la discussion, l'analyse et (dé)libération de ce à quoi nous prenons part ; et c'est cette activation d'espace autre qui permet à des récits réflexifs d'advenir. Cela revient à penser qu'il y a des conditions spatiales à l'énonciation de soi. Mais si le théâtre est aussi riche pour la géographie, c'est aussi parce qu'il invite à lire la scène comme un dispositif spatial. En effet la scène est un espace d'expérimentation, de découverte de soi, de monstration et d'interprétation : c'est à elle seule un laboratoire de la géographie (Calbérac *et al.*, 2019). La scène est un espace protéiforme et synthétique où d'autres espaces peuvent advenir par la médiation du symbolique, de l'arrangement des corps et de l'imaginaire. Dès lors analyser quelle est la nature des espaces représentés et qu'est-ce qui suffit à les symboliser, crée tout un ensemble de données à l'analyse géographique. Enfin, lire le théâtre en géographe demande de considérer aussi la spécificité d'un espace de performance où la coprésence avec un public crée des logiques autres que celle du lieu théâtral à huis clos. L'écriture d'un récit au travers de ce dispositif spatial et la prise en compte du regard de l'autre fabriquent des agencements de l'espace spécifique, à mi-chemin entre la scène et le hors-scène. Ainsi, tout en offrant des clefs de lecture géographiques, cette méthode théâtrale de terrain pose un certain nombre de questions qui invite à prolonger l'enquête.

Penser le sensible, éprouver l'espace : perspectives pour la recherche et l'enseignement

Avoir testé d'autres lieux théâtraux en France me pousse à reconduire cette expérience et trois pistes peuvent se dessiner pour de futurs travaux : le développement de cette méthode dans le cadre d'une recherche ; la clarification conceptuelle d'un vocabulaire commun aux études théâtrales et à la géographie ; et le développement de cette méthode dans le cadre de l'enseignement.

La première de ces pistes ne requiert pas de longues explicitations, elle manifeste plutôt un élan : la méthode formalisée dans cette thèse n'a fait qu'entrouvrir la possibilité d'une approche, qui

demande à être expérimentée dans d'autres terrains. Je pense que de nouvelles études à l'échelle d'un quartier, d'une région ou d'un espace rural pourraient continuer de développer des coopérations artiste-chercheur·e en créant de nouvelles scènes in situ pour nourrir des compréhensions aussi diverses que l'habiter, le développement urbain durable, la mobilité ou les rôles de genre dans l'espace public. Je pressens aussi que l'activité théâtrale peut intéresser des groupes de recherche et que la « recherche-crédation » offre de nouvelles manières de présenter ses travaux de recherche. Les séminaires et les colloques de géographie s'ouvrent depuis peu, à la donne expérimentale.

Le second champ de perspectives consiste quant à lui à réclamer de nouveaux outils théoriques car la complexité des sémantiques spatiales du théâtre demande qu'on s'y attache plus avant. Je pense notamment qu'une perspective d'étude stimulante consisterait à préciser l'usage conceptuel de certains termes : lieu, espace, performance, effet spatial, espace entre (Soja & Borch, 2002) ou interspatialité (Pratt & Johnston, 2017). Il faudra peut-être inventer des néologismes qui prendront une certaine distance analytique avec les termes que les études théâtrales mobilisent ; il faudra aussi trouver des moyens pour systématiser une lecture de l'espace scénique afin de faciliter les études comparatives. L'en-commun du vocabulaire entre les études théâtrales et la géographie demanderait aussi à ce que l'on ravive des métaphores mortes de la géographie ou de l'aménagement du territoire (Calbérac, 2018; Ricœur, 2007). Notamment, je crois qu'il faudra relire le sens de ce qu'est une science des « acteurs » et des « actrices » ; qui publient des « scénarios » et qui jouent des « rôles » dans les organisations très concrètes de nos modes d'habiter. Je n'ai pas souhaité diriger ma thèse en ce sens car le choix d'étude que j'ai fait consistait à proposer un champ méthodologique à partir d'un cas d'étude situé au Népal et en collaboration avec Pariksha Lamichhane. Mais à présent que ces passerelles entre théâtre et géographie se forment dans la recherche, je vois que ce ne sont pas seulement des techniques d'analyse de données qu'il reste à créer, mais aussi plus globalement une enquête sur les termes génériques de la géographie.

Enfin pour ouvrir un troisième horizon, il me semble que le dispositif scénique pourrait favorablement intégrer les outils de la pédagogie critique et permettre d'engager avec des collectifs d'étudiant·es, un autre rapport à la transmission. En effet lutter contre les violences épistémiques comme je le proposais tout au long de cette thèse ne peut pas s'adresser uniquement à la recherche. L'attention pour la production des savoirs, leur circulation de même que leur transmission demande à considérer le contexte pédagogique avec acuité. En effet, il me paraît fondamental d'interroger épistémologiquement et méthodologiquement la posture que l'on prend au sein de ses pratiques pédagogiques, car la relation enseignant·e/étudiant·e s'apparente au premier abord à une division sachant·e/ignorant·e. Comment faire pour favoriser l'émergence d'une « connaissance comme émancipation » et non pas « connaissance comme régulation » (Santos, 1995) ? L'école et l'université peuvent contribuer au renouvellement des apprentissages, elles ont des possibilités pour former des contextes de conscientisation et s'inscrire dans une optique de transformation des savoirs. C'est ce à quoi s'attachent les pédagogies critiques :

“It is crucial to recognize that pedagogy has less to do with the language of technique and methodology than it does with issues of politics and power. Pedagogy is a moral and political practice that is always implicated in power relations”(Giroux 2011 :71)

À l'origine de ces pédagogies au caractère transnational se situe notamment Paulo Freire (1921-1997), connu pour avoir mis en place une pratique de l'alphabétisation chez les adultes au Brésil, mais surtout pour avoir formulé la pédagogie comme une pratique de la liberté¹¹⁸. Or si Augusto Boal a intitulé sa pratique un « théâtre de l'opprimé » c'est en référence à la « pédagogie de l'opprimé » de Freire. Ces deux courants font le même constat : c'est à partir d'une réappropriation de soi qu'une transformation sociale est possible. Et c'est cette analogie de pratiques qui me fait dire que le théâtre déclencheur pourrait rejoindre les pédagogies critiques : parce qu'il construit la scène comme l'un de ces lieux d'expérience dans lequel enseignant·es et étudiant·es sont impliqué·es dans une réappropriation d'elles et d'eux-mêmes.

L'inconfort d'une recherche asymétrique a motivé cette approche théâtrale, l'horizon éthique est aussi celui qui l'encourage à se développer, que ce soit dans les activités de recherche ou d'enseignement. Car une assurance subsiste dans les doutes que j'ai énoncés : la recherche et l'enseignement doivent continuer à créer des arènes de débats dans un monde universitaire et social contemporain qui est en train de les réduire. Ces quelques perspectives d'ouverture sont donc autant d'invitations à poursuivre une approche croisée du théâtre et de la géographie, au sein d'un champ qui semble certes surprenant mais on ne peut plus ancré dans la nécessité de construire des divergences solidaires.

¹¹⁸ *L'éducation : pratique de la liberté* est le titre de l'un de ses ouvrages écrit en 1964, épuisé à ce jour.

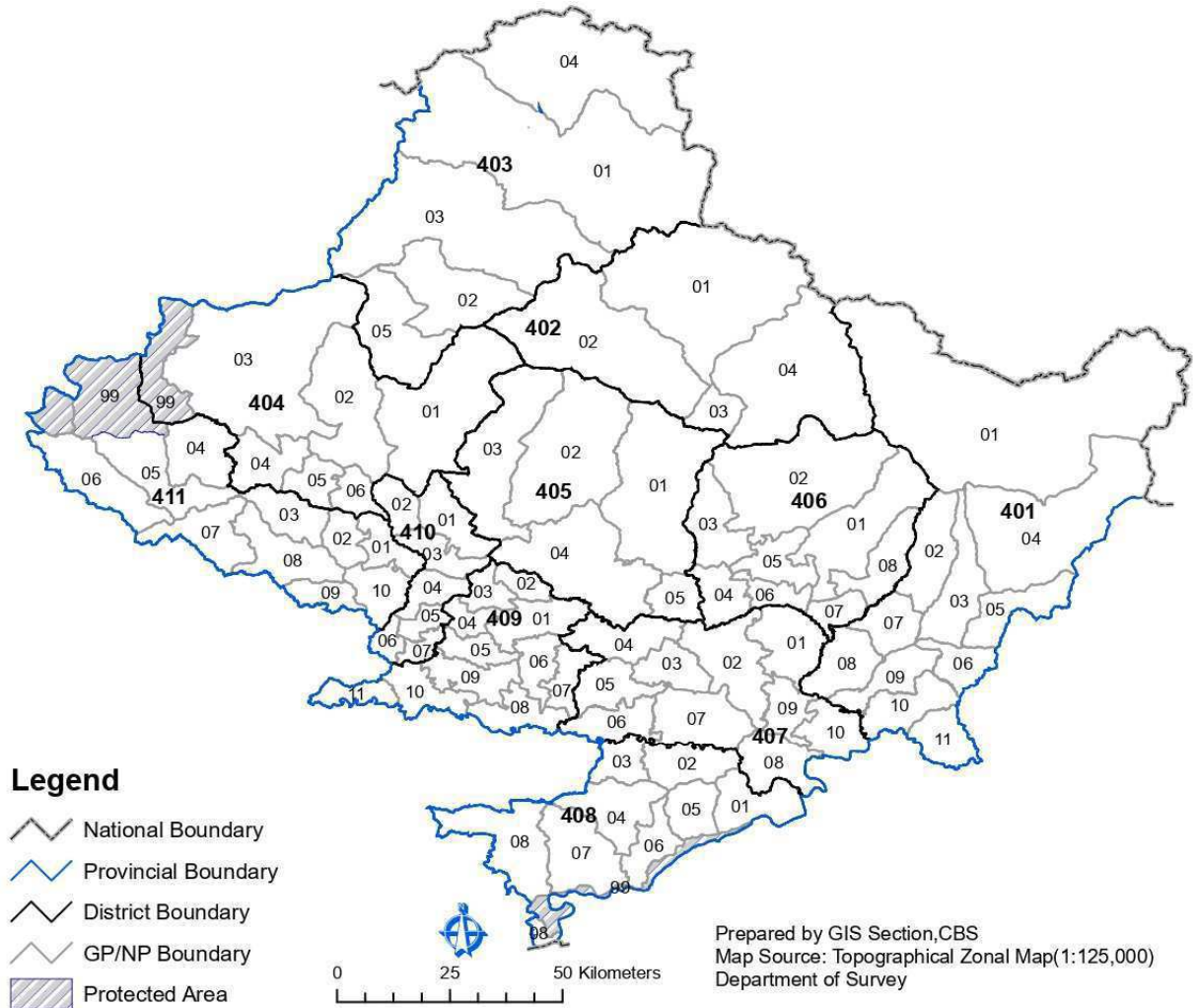
Annexes

Annexe 1 - Livre co-écrit avec Pariksha Lamichhane et illustré par Lila Peuscet : *Sirubari a Village on Stage*, 2019.

- Version papier pour le jury
- Version numérique : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-02050495v1>

Annexe 2- Les divisions administrative de Gandaki depuis Mars 2017.

Map 6. Administrative Divisions of Gandaki Province by District and Gaunpalika/Nagarpalika



Province No.4

401 Gorkha

- 40101 Chumanubri (R)
- 40102 Ajirkot (R)
- 40103 Barpak Sulikot (R)
- 40104 Dharche (R)
- 40105 Aarughat (R)
- 40106 Bhimsen Thapa (R)
- 40107 Siranchowk (R)
- 40108 Palungtar (U)
- 40109 Gorkha (U)
- 40110 Shahid Laxhan (R)
- 40111 Gandaki (R)

402 Manang

- 40201 Narpabhumi (R)
- 40202 Manang Disyang (R)
- 40203 Chame (R)
- 40204 Nason (R)

403 Mustang

- 40301 Lo-Ghekar Damodarkunda (R)
- 40302 Gharpajhong (R)
- 40303 Baragung Muktkishetra (R)
- 40304 Lomanthang (R)
- 40305 Thasang (R)

404 Myagdi

- 40401 Annapurna (R)
- 40402 Raghuganga (R)
- 40403 Dhawalagiri (R)
- 40404 Malika (R)
- 40405 Mangala (R)
- 40406 Beni (U)
- 40499 National Park

405 Kaski

- 40501 Madi (R)
- 40502 Machhapuchchhre (R)
- 40503 Annapurna (R)
- 40504 Pokhara (U)
- 40505 Rupa (R)

406 Lamjung

- 40601 Dordi (R)
- 40602 Marshyangdi (R)
- 40603 Kwhola Sothar (R)
- 40604 Madhya Nepal (U)
- 40605 Bensi Shahar (U)
- 40606 Sundarbazar (U)
- 40607 Rainas (U)
- 40608 Dudhapokhari (R)

407 Tanahu

- 40701 Bhanu (U)
- 40702 Byas (U)
- 40703 Myagde (R)
- 40704 Shuklagandaki (U)
- 40705 Bhimad (U)
- 40706 Ghiring (R)
- 40707 Rhishing (R)
- 40708 Devghat (R)
- 40709 Bandipur (R)
- 40710 Aanbu Khaireni (R)

408 Nawalparasi East

- 40801 Gaidakot (U)
- 40802 Bulingtar (R)
- 40803 Bungdikali (R)
- 40804 Hupsekot (R)
- 40805 Devchuli (U)
- 40806 Kawasoti (U)
- 40807 Madhya Bindu (U)
- 40808 Binayi Tribeni (R)
- 40899 National Park

409 Syangja

- 40901 Putalibazar (U)
- 40902 Phedikhola (R)
- 40903 Aandhikhola (R)
- 40904 Arjun Choupari (R)
- 40905 Bhirkot (U)
- 40906 Biruwa (R)
- 40907 Harinas (R)
- 40908 Chapakot (U)
- 40909 Walling (U)
- 40910 Galyang (U)
- 40911 Kaligandaki (R)

410 Parbat

- 41001 Modi (R)
- 41002 Jajjala (R)
- 41003 Kushma (U)
- 41004 Phalebas (U)
- 41005 Mahashila (R)
- 41006 Bihadi (R)
- 41007 Paiyu (R)

411 Baglung

- 41101 Baglung (U)
- 41102 Kathekhola (R)
- 41103 Tarakhola (R)
- 41104 Tamankhola (R)
- 41105 Dhorpatan (U)
- 41106 Nisikhola (R)
- 41107 Badigad (R)
- 41108 Galkot (U)
- 41109 Bareng (R)
- 41110 Jaimuni (U)
- 41199 National Park
- U Urban (Nagarpalika)
- R Rural (Gaupalika)

Source : Government of Nepal, <https://cbs.gov.np/wp-content/uploads/2019/03/Map6.pdf>

Annexe 3- Document programmatif d'une feuille de route des ateliers de théâtre à destination d'un groupe d'adulte. Source : Pariksha Lamichhane, avril 2018.

**Workshop at Sirubari
Syangja, Nepal 2074**

Day 1

• *Introduction*

1) The cross and the circle

The participants are asked to describe a circle with their right hand. Large or small, as they please. Ask them to do a cross with their left hand. Ask them to do both at the same time.

2) *Play light music in the background and instruct everyone to walk around the room, not looking at or talking to anyone. Then, ask to make eye contact with those they pass.*

Can add some **Simple body movement exercise.**

3) The name game

Everyone stands in a circle. One of the member will have a ball or flower in her hand. Now she will say her name aloud and also a thing she likes the most. Each person says, "My name is ____ and I like ____". Everyone from the group will repeat after her. Now she passes that ball to anyone she prefers or if flower then to the person standing at her side. That person catches the ball and Everyone repeats the same thing.

4) Good day

Everyone has to shake hands with each group members walking around the room and say their own name; they can only let go of the other person's hand when they have grabbed another hand – to whose owner they will say their name and so on.

- Variation- If the number of people is small, in the second part of the game each person has to say the other's name rather than her own.

5) Mirrors

Actor's A and B are paired up and stand across from each other. Actor A does simple movement, Actor B mirrors. Switch.

6) Art Exercise

- Everybody stands in a circle and a piece of rope is distributed to each one of the group.
- Participants are requested to choose any place in the room they feel comfortably. They are then motivated to create a safe zone for themselves, and also decorate it with the local material that are available in the workshop areas.

7) **Ending session**

Being a group, now everyone will visit every safe zone that is created. Facilitator can ask if anybody wants to share something about it. And also how are they feeling.

Day 2

1) **Warm Up - Touch game**

- Walk....walk...walk.....all around the room.
According to the instruction,
Touch your feet, Touch your hair
Jump, sit
Walk, stop

Afterward, do reverse of the instruction. Ex- when instructed touch your hair, touch your feet instead.

- As per instruction, make a group. Ex- group of 2, group of 7 etc.

2) **Dog and Bone**

Students are divided into two teams and give themselves numbers. Both the teams stand facing each other at two ends of the room. A scarf or other object is placed in the middle. When a number is called, one person from each team runs to the middle and circles around the scarf, with one hand folded behind the back. Whoever runs away with the scarf gets a point. If the other person touches her, then she is out. Whichever team gets 10 points first wins.

3) **Trust walk**

Partners take turns leading each other around the room. The person being led keeps their eyes closed and body relaxed. Try different speeds of walking and variations in floor patterns.

4) **Tell your own story**

Make a group of two and allow them to share an experience, of any kind, as long as it is something that really happened to them; his partner then illustrate the story. The actor/storyteller must not intervene or make corrections during the exercise. At the end they discuss the differences.

5) **Ending session**

Everyone stands in a circle very closely, joining the shoulders. Slowly inform them to close eyes and start a slow sideways motion. When the whole group moves with the same pace starts humming.

Day 3

1) Touch game

- Walk....walk.....walk.....
Participants are instructed to touch some of their body parts. Example- Eyes, ear, hair, legs etc.
- Later, students are instructed to touch other people's body parts.
- Now , make a group of 2 and encourage the participants to get connected with each other to the instructed body parts of their partners.

2) How Are You Feeling (Image theatre)

{Introduce them about the image theatre}

- A pair of actors shake hands. Freeze the image. Ask the watching group what possible meanings the image might carry: is it a business meeting, lovers parting forever, a drug deal, they love each other, they hate each other, etc.? Various possibilities are explored to show all the 'meanings' a single image can have.
- One person does a nonverbal expression of how they are feeling, and everyone then does it several times. Others try to guess what the feeling is. Repeat now that everybody understands the feeling, then move on.

3) Colombian Hypnosis

Hand of power. Guide your partner through the room with the help of your hand and change the role.

variation

One leader , two follower

4) Movement Story

(Use the music - playing madal)

- Divide the group into two smaller groups. One group represent the everyday life of women where as another group represent the everyday life of men making images using their body.
- Ask the participants to create different images of Teacher, Doctor, rich, poor, people working in the field, washing dishes etc.

5) In a circle

Participants sit in a circle, one behind the other, each person placing their hands on the shoulders of the person in front of them, in order to keep roughly an arm's length apart. Then, with their eyes closed, everybody tries to find the hardened points of their partner's body, in the neck, around the ears, the head, the shoulders, the backbone and provide a massage.

Day 4

1) Musical chairs

A well-known children's game. A circle of chairs facing outwards, with one less chairs than the number of actors playing. A musical tape is played and stopped

at certain time interval. At this point, all the actors must try to get a seat, and naturally one person is left without a chair. The person who is caught out removes another chair and the game starts again. So on till there is only one person left.

2) Discussion session

Discuss about the gender roles and qualities of male and female.

3) Look into my eyes

Partners sit at any place they feel comfortable facing each other. They then look at each other's eyes and talk to them through the eyes, share any stories through the eyes or just be with each other. Each individually will get 10 min to talk through eyes and 5 min to share if their partner understand what she said. And another partner starts.

4) The sculptor touches the model

Ask the participants to think of any image they want to create. Image could be related to oppression or happiness or anything individual prefer.

The participants arrange themselves in two lines facing each other. One of the lines is made up of sculptors, and the other of statues. At the beginning of the exercise, each sculptor starts using her hands to model the statue she has in mind. To this end, she touches the 'statue's' body, taking care to achieve the effects she is striving for, down to the smallest detail. The sculptors cannot use 'mirror' language, they cannot use their own bodies to show the image or expression they want to see reproduced; here neither mimesis nor reproduction comes into the equation, this is no longer a dialogue, this is modelling. Consequently, it is necessary to touch, to mould.

5) The sculptor doesn't touch the model

In this second stage, the sculptors move away from their statues, but all the while continuing to do the same gestures as they were doing before, when they were touching them. The statues, who previously 'saw' and 'felt' these gestures, still 'see' them, but no longer 'feel' them; but they must continue to respond as if they were feeling them, as if the sculptors were still touching them. The sculptors must always make realistic gestures

6) Ending session

Discuss about the activities and share feelings with each other. Note- Ask participants to bring something with them tomorrow.

DAY 5

1) Warm up

Moving in Space + Honey walk

Players walk through space without bumping in to each other, constantly moving so that no part of the space is empty. Begin slowly. Find a partner and have an eye

contact. Two partners are now Magnets which attract each other. After sometime they repel each other and go as far as possible without missing the eye contact.

Slowly ask the participants to close their eyes and feel the ground they are walking, sense if anyone is coming near or going far.

Actors walk in place ; snow, ice, mud, dirt, honey, cotton , etc...

2) Object story telling

Ask the participants to keep the object they have brought in front of them, and encourage them to share a story related to that object.

3) Finding your partner

Walk freely in the room. At the instruction make a pair of two. Look at your partner. Touch their hair, hands, feel their smell. At instruction slowly close the eyes and rotate 3 round around. Try to find your partner now keeping the eyes close.

4) Free fall

Ask the group to form a circle an arm's length apart, with everybody standing facing the center, holding their bodies absolutely upright. Ask a volunteer to go into the center of the circle. Everyone tightens the circle around her, so it is now made up of bodies touching shoulder to shoulder. The person in the middle must close her eyes and do the same leaning movements as before, but this time she is going to let herself fall. When she falls, everyone in the circle must support her with their hands (giving a little as her body meets their hands so that there is no abrupt impact) and then propel her gently back towards the center, where she doesn't come to rest, because she starts to fall in another direction, and thus it goes on. It is very important that there are always at least three people at any given moment taking care of the person in the middle.

DAY 6

1) Warm up # Different walk

- right foot moving with right hand, left foot with left hand
- right foot moves with left hand, left foot moves with right hand.
- walk like a man
- walk like a kid
- walk like people from city
- walk like someone working in office etc.

2) A balloon as an extension of the body

Throw a number of balloons in the air (one, two, three, as many as necessary), wafting them in the direction of the participants. The participants must keep them in the air, touching them with any part of their bodies, not just hands, as if their bodies were part of the balloons they're touching.

3) Share

Discuss with the participants about the oppression that exists in our society. What they think about it ? Have they seen any oppression, heard any oppression story or been part of it ? Have they ever felt oppressed ?

Ask everyone to remember an event where they felt oppressed. It can be a new event or an old one. Now each participant will create image of their oppression, where they play the role of oppressed themselves but can use other participants as oppressor or as other characters (Bystanders). Participant will not tell their story of oppression but show us through an image and other participants can guess what may the event be. It is not necessary to be correct, but everyone can guess.

4) Bee Process

Participants sit and close their eyes. With their index finger, they partially close their ears and hum “mmmmm” like a bee. Students keep their eyes closed and feel the silence for 5-10 minutes.

Day 7

1) Warm up

Be in a circle. Start to create a rhythm ; Double tap on your palm with two fingers and on chest with fist. Everyone follows the same rhythm.

After a rhythm is established add your name on the beat of finger and every one repeats. each person will tell their name in the same way and the rhythm continues.

2) Complete yesterday’s session (If incomplete)

3) Choose 1 story

Now vote on the story and figure out one story group want to work. Once a story is chosen by the group, every one sit and listen to the story. Gradually develop characters, dialogues, actions and finally a play.

OR

Choose 2 story (and practice forum within the group) .

4) *Pass through the magical gate*

Day 8

1) Warm up

2) *Sitting in a circle, discuss about forum theatre. Rehearse the play and practice forum.*

Day 9

“PERFORMANCE”

Annexe 4 - Document programmatif d'une feuille de route des ateliers de théâtre à destination d'un groupe d'adolescent·es.

Source: Pariksha Lamichhane, octobre 2017.

Workshop At Sirubari Syangja, Nepal

Day 1

- **Introduction**

1) **The cross and the circle**

The participants are asked to describe a circle with their right hand. Large or small, as they please. Ask them to do a cross with their left hand. Ask them to do both at the same time.

2) **The name game**

Everyone stands in a circle. One of the member will have a ball in her hand. Now she will say her name aloud and also a thing she likes the most. Each person says, "My name is _____ and I like _____". Everyone from the group will repeat after her. Now she passes that ball to anyone she prefers. That person catches the ball and Everyone repeats the same thing.

3) **Good day**

Everyone has to shake hands with a stranger and say their own name; they can only let go of the other person's hand when they have grabbed another hand – to whose owner they will say their name and so on.

- Variation

If the number of people is small, in the second part of the game each person has to say the other's name rather than her own.

4) **Touch game**

- c) Walk....walk...walk.....all around the room.

According to the instruction,
Touch your feet, Touch your hair

Jump, sit

Walk, stop

Afterward, do reverse of the instruction. Ex- when instructed touch your hair, touch your feet instead.

- d) As per instruction, make a group. Ex- group of 2, group of 7 etc.

5) **Mirrors**

Actor's A and B are paired up and stand across from each other. Actor A does simple movement, Actor B mirrors. Switch.

Day 2

1) Trees and Stumps:

Everyone stands in a circle. One person begins by sending energy to another person in the circle. To send energy, one begins with hands above the head, palms touching, and then, keeping the palms together, points/directs the energy to another person and accompanies with a vocal gesture, such as "HA!" The person who receives this energy must immediately respond by saying "HA!" and simultaneously raising the arms above the head. The two people on the left and right of the receiver then say "HA" as they make a chopping motion with their palms towards the person between them. The receiver then sends the energy to a new person in the circle, following the aforementioned pattern. When done correctly there will be a steady rhythm of the "HA" "HA" "HA" for each send, receive, and chop. If someone breaks the rhythm or mis-performs an action they are out and become a "stump" by kneeling in their place. Players should take special note of who is now directly to their left and right in order to be prepared to "chop." The last person standing wins.

2) Clock

Draw a clock which shows how they spend their time, every day. Two clocks can be drawn to show the difference between normal day and holiday.

3) A balloon as an extension of the body

Throw a number of balloons in the air (one, two, three, as many as necessary), wafting them in the direction of the participants. The participants must keep them in the air, touching them with any part of their bodies, not just hands, as if their bodies were part of the balloons they're touching.

4) Trust walk

Partners take turns leading each other around the room. The person being led keeps their eyes closed and body relaxed. Try different speeds of walking and variations in floor patterns.

Day 3

1) Dog and Bone

Students are divided into two teams and give themselves numbers. Both the teams stand facing each other at two ends of the room. A scarf or other object is placed in the middle. When a number is called, one person from each team runs to the middle and circles around the scarf, with one hand folded behind the back. Whoever runs away with the scarf gets a point. If the other person touches her, then she is out. Whichever team gets 10 points first wins.

2) Mental map

(2 group- Boys and girls)

Draw a big map together and find out their favorite places, places they are scared of, most beautiful place etc.

3) **Moving in Space + Honey walk**

Players walk through space without bumping in to each other, constantly moving so that no part of the space is empty. Begin slowly. Focusing on others' eyes helps to not bump in to them. Move faster and faster; make sure there are no empty spaces in the room.

Director can say "freeze" or "jump" or "change direction" during this movement.

Actors walk in place ; snow, ice, mud, dirt, honey, cotton , etc...

4) **Story telling**

Everyone sitting in a circle. One of the participant start a line which starts a story for example, Once upon a time..... . Then next person adds a line and the next person. It continues in a series until the story is not completed.

Day 4

1) **Warm up # Different walk**

- right foot moving with right hand, left foot with left hand
- right foot moves with left hand, left foot moves with right hand.
- walk like a man
- walk like a kid
- walk like people from city
- walk like someone working in office etc.

2) **Timeline**

Draw a timeline of life which starts from the time they remember till their future they can imagine. It can contain any movements that are important for them, Happiness or sadness, success or failure, anything that is important to them.

3) **Game of rhythm and movement**

Two teams are formed. At a given signal, all the members of the first team start making any rhythmic movements that come to mind, each doing his own thing. They then have thirty seconds to unify. If at the end of the thirty seconds the opposing team considers that the members of the first team are all doing the same thing, in a uniform manner, then they start imitating them. If, however, the opposing team thinks that the first team is not sufficiently in unison, they signal as much to a designated Joker judge. If the judge agrees, those who were out of sync with their team-members are eliminated and drop out. But if the judge does not agree, the first group has the right to choose an actor to be eliminated from the second group. When the game has been interrupted, it is restarted in the same fashion. If there has been no interruption (no signal to the judge) the second group starts to imitate the first, with this team also having thirty seconds to unify their movements, sounds and rhythms.

Day 5

1) **Group discussion and Role play**

- Divide the group into small groups and ask them to discuss and write down qualities of men and women. Also what is it to be a girl or a boy according to them.

- Now discuss the topic with the whole group and analyze the difference in thoughts between different groups.
- Create a role play based upon the topics that are being discussed.

2) Dancing with objects

Everyone be in a circle. Collect different objects that are available around and place them in the middle of the circle. Now use the materials like they are something else then their original forms.

Ask the students to bring some objects with them which are important to them.

Day 6

5) Object story telling


Ask the participants to keep the object they have brought in front of them, and encourage them to share a story related to that object.

6) Writing a poem or songs.

7) Prepare a story and start rehearsal for the play.

Annexe 5- Reportage vidéo sur la méthode théâtrale à Sirubari. Source : Rock'n'wood, Hors Série Saison 2. Maxime Kgozien ; Elodie Berthe

<http://www.rocknwood.fr/fr/saison-2/>



The image shows a YouTube video player interface. The video title is "Rock'n Wood Népal Hors série - Saison 2". The video content shows a young girl with a white top and a necklace, looking towards the camera. The player controls at the bottom show a play button, a volume icon, a progress bar at 0:00 / 8:26, and the YouTube logo.

RNW HORS-SÉRIE #2 : NEPAL EN SCENE

Egalité, plafond de verre, discrimination, tant de mots qui font notamment référence à la place de l'homme et de la femme dans la société. Lise Landrin, chercheuse en géographie, s'est intéressée à ce sujet et tente d'en comprendre tous les rouages, par le biais du théâtre. Accompagnée de deux actrices népalaises, elle se rend pour la deuxième fois dans un village du sud de Pokhara. Un moment intense et riche d'observations que notre équipe de tournage a suivi. ACTION!

View More

Bibliographie

ABHA, E. P., (2018), « Real life drama- Nepali Times », *Nepali Times*. <http://archive.nepalitimes.com/news.php?id=1140#.XHVZxJMzYnU> (page consultée le 12/07/20).

ACADEMIE FRANÇAISE, (2014), « La féminisation des noms de métiers, fonctions, grades ou titres - Mise au point de l'Académie française » Académie française. <http://www.academie-francaise.fr/actualites/la-feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-ou-titres-mise-au-point-de-lacademie> (page consultée le 29/11/20).

ADHIKARI, K. T., (2013), *Do Women Work and Men Decide? Gender Dimensions of Cash Cropping in the Middle Hills of Nepal*, Phd, University of Bergen, Bergen Norway.

AGAMBEN, G. & RUEFF, M., (2014), *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Payot & Rivages, Paris.

AGAR, M. & MACDONALD, J., (1995), « Focus Groups and Ethnography », *Human Organization*, vol. 54, n°1, p. 78-86.

AMILHAT SZARY, A.-L., (2015), *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui ?*, PUF, Paris.

AMILHAT SZARY, A.-L., (2016), « antiAtlas Journal 01 - Expérimentations arts/sciences sociales », *antiAtlas Journal*. <https://www.antiatlas-journal.net/01-revendiquer-le-potentiel-critique-des-experimentations-arts-sciences-sociales/>.

ANDERSON, K. & SMITH, S. J., (2001), « Editorial: Emotional geographies », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 26, n°1, p. 7-10.

ANDRE-LAMAT, V., FAULON, M., JACQUEMET, E. & SACAREAU, I., (2016), « Quatre géographes face à leurs émotions. Retour réflexif face à l'expérience de l'événement séisme du 25 avril 2015 au Népal », *Carnets de géographes*, n°9, <https://journals.openedition.org/cdg/665>.

ANDRIEU, B., (2006), « Quelle épistémologie du corps ? », *Corps*, vol.1, n°1, p. 13-21.

ARRIGONI, M., (2017), *Le théâtre contestataire*, SciencesPo, Les presses, Paris.

ÅSMAN, S., (2018), *Bombay going: Nepali migrant sex workers in an anti-trafficking era*, Lexington Books, Minneapolis.

ATHENA CO-LEARNING COLLECTIVE, (2018), Blog, <https://www.athenacollective.org/about-us> (page consultée le 05/07/20).

ATLAN, C., BERNEDE, F., BLAMOND, D. & BORDES, R., (2015), *Népal: hommage à un pays mentri*, Editions Michel Guérin, Chamonix.

AUBRIOT, O. & BRUSLE, T., (2012), « Agriculture paysanne népalaise et phénomènes migratoires : de la complémentarité à la rupture des liens ? », *Autrepart*, vol. 62, n°3, p. 141-158.

BACON, L., CLOCHARD, O., HONORE, T., LAMBERT, N., MEKDJIAN, S. & REKACEWICZ, P., (2016), « Cartographier les mouvements migratoires », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 32, n°3, p. 185-214.

- BALKEMA, A. W. & SLAGER, H. (ÉD.), (2004), *Artistic research*, Rodopi, Amsterdam.
- BARBA, E., (1985), « Le corps dilaté », *Jeu*, vol. 35, p. 40-58.
- BARBA, E. & SAVARESE, N., (2008), *L'énergie qui danse: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, Montpellier.
- BARDIN, C., LAHUERTA, C. & MEON, J.-M. (ED.), (2011), *Dispositifs artistiques et culturels: création, institution, public*, Le Bord de l'eau, Latresne.
- BARNES, T. J., (2018), « A marginal man and his central contributions: The creative spaces of William ('Wild Bill') Bunge and American geography », *Environment and Planning A: Economy and Space*, vol. 50, n°8, p. 1697-1715.
- BARTHE, F. & HANCOCK, C., (ÉD.) (2006), *Le Genre - Constructions spatiales et culturelles*, numéro spécial de *Géographie et Cultures*, n°54, L'Harmattan, Paris.
- BARTHE-DELOIZY, F., (2010), *Les spatialités du corps : Des pratiques ordinaires aux expériences extrêmes* (HDR), Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, Bordeaux.
- BARTHES, R., (1964), *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris.
- BATAILLON, C., (2010), Compte rendu de : Orain O., 2009, *De plain-pied dans le monde, écriture et réalisme dans la géographie française du XXe siècle*, *Cybergeo: European Journal of Geography*, <https://journals.openedition.org/cybergeo/23243>
- BEAUVOIR, S. DE, (1949), *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris.
- BECKETT, S., (2009), *En attendant Godot*, Éd. de Minuit, Paris.
- BENNETT, L., (1989), *Dangerous wives and sacred sisters: social and symbolic roles of high-caste women in Nepal*, Columbia University Press, New York.
- BERNIER, X., (1996), *Transports, communications et développement en Himalaya central (le cas du Népal)* Thèse de Sciences de l'environnement. Université de Provence - Aix-Marseille I.
- BERNIER, X., LAZZAROTTI, O. & LEVY, J., (2019), « Couvrez ce selfie, que je ne saurais voir », *EspacesTemps.net Revue électronique des sciences humaines et sociales*. <https://www.espacestemp.net/articles/couvrez-ce-selfie-que-je-ne-saurais-voir/>.
- BERNIER, X. & NICOLAS, A., (2013), *Atlas des montagnes : espaces habités, mondes imaginés*, Éditions Autrement, Paris.
- BERQUE, A., « Lieu 1 » In LEVY, J. & LUSSAULT, M., *Dictionnaire de la géographie*, Belin, Paris.
- BERTIN, J. & BARBUT, M., (2013), *Sémiologie graphique: les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- BESSE, J.-M. & LUSSAULT, M., (2014), « Actualité philosophique: habiter le monde au XXIème siècle », *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/actualite-philosophique-habiter-le-monde-au-xxieme> (page consultée le 17/04/20).
- BHABHA, H. K., (2007), *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Payot, Paris.

- BHATTARAI, S., (2019), « All the world is a stage in Kathmandu », *Nepali Times*, <https://www.nepalitimes.com/review/all-the-world-is-a-stage-in-kathmandu/>.
- BLANC, G. LE, (2009), *La vie hors de soi, Judith Butler*, Presses Universitaires de France, Paris.
- BLIDON, M., (2008), « Géographie de la sexualité ou sexualité du géographe? Remarques sur le sexe de l'enquêteur », *Annales de Géographie*, n°687-688, p.525-542.
- BOAL, A., (2004), *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du Théâtre de l'Opprimé ; trad. du portugais*, La Découverte, Paris.
- BOAL, A., (2014), *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte, Paris.
- BOISSON, B., (2013), « Le paradoxe du spectateur du Théâtre Laboratoire », In : A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'héritage vivente*, Accademia University Press, Torino, p. 3-15.
- BONA, D., (2017), « L'écriture inclusive porte atteinte à la langue elle-même », *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/societe/dominique-bona-de-l-academie-francaise-l-ecriture-inclusive-porte-atteinte-a-la-langue-elle-meme>.
- BONARD, Y. & CAPT, V., (2009), « Dérive et dérivation. Le parcours urbain contemporain, poursuite des écrits situationnistes ? », *Articulo - Journal of Urban Research*, n°2, <https://journals.openedition.org/articulo/1111>.
- BORDES, R., (2017), *Le chemin des humbles : chroniques d'un ethnologue au Népal*, Plon, Paris.
- BORGEAUD-GARCIANDIA, N., GUIMARÃES, N. A. & HIRATA, H., (2020), « Introduction : care aux Suds », *Revue internationale des études du développement*, vol.242, n°2, p. 7-34.
- BOURDIEU, P., (1980), « Le sens pratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n°1, p. 43-86.
- BRECHT, B., (1977), *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris.
- BRET, B., (2012), Introduction, In : P. GERVAIS-LAMBONY, C. HANCOCK et F. LANDY (éd.), *Justice et injustices spatiales*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, p. 21-27.
- BRETON, D. L., (2013), « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, vol. n° 92, n°1, p. 99-110.
- BROOK, P., (1977), *L'espace vide - Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Paris.
- BRUNET, R. (ED.), (1990), *Géographie universelle. ... Mondes nouveaux*, Hachette, Paris.
- BRUNET, R., (2005), *Le développement des territoires: Formes, lois, aménagement*, Aube, La Tour d'Aigues.
- BRUSLE, T., (2015), « Habiter un camp de travailleurs. Appropriation, usages et valeurs du dortoir en milieu contraint », *Annales de géographie*, vol.702-703, n°2, p. 248-274.
- BUIRE, C., (2012), « Les arts-de-faire du terrain », *Annales de géographie*, vol. n° 687-688, n°5, p. 600-620.
- BUTCHER, S., (2020), « Research solidarity? Navigating feminist ethics in participatory action-research in Kathmandu, Nepal », *Gender, Place & Culture*, p. 1-22.

- BUTLER, J., (2012), *Trouble dans le genre (Gender trouble): le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte/Poche, Paris.
- CALBERAC, Y., (2018), « L'espace, 'la plus obsédante des métaphores' Enjeux épistémologiques, réflexifs et politiques de la métaphore spatiale à l'heure du tournant spatial », Communication au congrès Géopoint 2018, <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-01861433/>.
- CALBERAC, Y. & LANDRIN, L., (2017), « Théâtre et Sciences Sociales : que voit-on du monde depuis le théâtre », Journée d'étude laboratoire PACTE, Espace Scénique Transdisciplinaire Grenoble, <https://www.pacte-grenoble.fr/actualites/theatre-et-sciences-sociales-que-voit-on-du-monde-depuis-le-theatre>.
- CALBERAC, Y., LUSSAULT, M. & VET, L., (2019) « Le projet Faire Monde commun ? Expérience scénique en sciences sociales - Ressources », <https://medias.ircam.fr/xc10b02> (page consultée le 04/11/20).
- CATTAN, N., (2012), « Trans-territoire : Repenser le lieu par les pratiques spatiales de populations en position de minorité », *L'Information géographique*, vol. 76, n°2, p. 57.
- CERAH, (s. d.), *La recherche - Université de Montréal*, <https://recherche.umontreal.ca/responsabilite-en-recherche/ethique-humaine/comites/cerah/> (page consultée le 01/10/20)
- CERTEAU, M. DE, (1968), « Pour une nouvelle culture : prendre la parole », *Etudes, juin-juillet 1968*, vol. 329.
- CESAIRE, A., (1987), *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris.
- CHAKRABARTY, D., (2009), *Provincialiser l'Europe: la pensée postcoloniale et la différence historique*, Éditions Amsterdam, Paris.
- CHAMBERS, R., 1997, *Whose Reality Counts? Putting the First Last*, Practical Action Publishing, Rugby.
- CHARPENEL, M., (2016), « Les groupes de parole ou la triple concrétisation de l'utopie féministe », *Education et sociétés*, vol. 37, n°1, p. 15.
- CHESTIER, A., (2007), « Du corps au théâtre au théâtre », *Corps*, vol. 2, n°1, p. 105-110.
- CLAIR, I., (2016), « Faire du terrain en féministe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 213, n°3, p. 66-83.
- CLAIR, I. & SINGLY, F. DE, (2015), *Sociologie du genre*, Armand Colin, Paris.
- CLAVAL, P., (2015), « Le tourment culturel en géographie. Pourquoi ? », *Géographie et cultures*, n°93-94, p. 7-23.
- CLERC, P., (2016), « Épépé. Une géographie expérimentale », *L'Espace géographique*, vol. 45, n°4, p. 295-307.
- CLERC, P., DEPREST, F., LABINAL, G. & MENDIBIL, D., (2019), *Géographies - Épistémologie et histoire des savoirs sur l'espace - 2e éd.*, Armand Colin, Paris.
- COCK, L. DE & PEREIRA, I. (ED.), (2019), *Les pédagogies critiques*, Agone et Fondation Copernic, Marseille.

- COHEN, C., GUTIERREZ VAREA, R. & WALKER, P. (ÉD.), (2011), *Acting together: performance and the creative transformation of conflict*, New Village Press, Oakland, CA.
- COLLIER, A.-C., PEAUD, L. & VINCENT-MORY, C., (2018), « La recherche pluri, inter- et transdisciplinaire en pratique », *EspacesTemps.net Revue électronique des sciences humaines et sociales*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01720870>.
- COLLIGNON, B., (2008), « Note sur les fondements des postcolonial studies », *EchoGéo*, n°1, <https://journals.openedition.org/echogeo/2089>.
- COLLIGNON, B., (2010), « L'éthique et le terrain », *L'Information géographique*, vol. 74, n°1, p. 63-83.
- COLLIGNON, B. & STASZAK, J.-F. (ED.), (2003), *Espaces domestiques : construire, habiter, représenter*, Bréal, Rosny-sous-Bois.
- COLLIGNON, B. & STASZAK, J.-F., (2004), « Que faire de la géographie postmoderniste ? », *L'Espace géographique*, vol. 33, n°1, p. 38-42.
- COLLINS, P. H., (1986), « Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought », *Social Problems*, vol. 33, n°6, p. 14-32.
- CORBIN, A., COURTINE, J.-J. & VIGARELLO, G. (ED.), (2016), *Histoire des émotions*, Éditions du Seuil, Paris.
- CORNU, P., (2006), *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Le Seuil, Paris.
- COSTEY, P. & CEFALI, D., (2009), « Codifier l'engagement ethnographique ? », *La Vie des idées*, <https://laviedesidees.fr/Codifier-l-engagement.html>.
- COTTON, F. & GUHA, R., (2017), *Subaltern studies : une anthologie*, Éditions de l'Asymétrie, Toulouse.
- COUDRAY, S., (2016), « Le théâtre de l'opprimé. Quelles perspectives émancipatrices pour un théâtre d'éducation populaire ? », *Recherches & éducations*, n°16, p. 65-77.
- COUDRAY, S., (2020), « Du « je » au « nous ». Le Théâtre de l'opprimé comme grammaire d'une parole collective », *Éducation et socialisation. Les Cahiers du CERFEE*, n°57.
- CRAPANZANO, V., (1994), « Réflexions sur une anthropologie des émotions », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n°22, p. 109-117.
- CRENSHAW, K. W., (2005), « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du Genre*, vol. 39, n°2, p. 51-82.
- DARDOT, P. & LAVAL, C., (2014), *Commun: essai sur la révolution au XXIe siècle*, La Découverte, Paris.
- DARTIGUES, L., (2011), « La notion d'arène. Intérêts pour la recherche en anthropologie politique », Extrait remanié de mémoire EHESS, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00634920/document>.
- DAVIDSON, J. & MILLIGAN, C., (2004), « Embodying emotion sensing space: introducing emotional geographies », *Social & Cultural Geography*, vol. 5, n°4, p. 523-532.

- DAVIDSON, J. & SMITH, M., (2005), « Emotional Geographies », *International Encyclopedia of Human Geography*, vol. 3, p. 440-445.
- DAVIS, C. C., (2010), « Drama of Disillusionment: Nepal's Theatre, 1990-2006 », *Asian Theatre Journal*, vol. 27, n°1, p. 23-39.
- DE TORO, F., (2011), « Chapitre 4. Performance : quelle performance ? », In : *Performance et savoirs*, De Boeck Supérieur, p. 65-102.
- DEBARBIEUX, B., (1998), « Les problématiques de l'image et de la représentation en géographie », In : *Les concepts de la géographie humaine*, Armand Colin, Paris, p. 199-211.
- DEBARBIEUX, B., (2008), « Construits identitaires et imaginaires de la territorialité : variations autour de la figure du « montagnard », *Annales de géographie*, vol. 660-661, n°2, p. 90-115.
- DEGAINE, A., (1992), *Histoire du théâtre dessinée: de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, A.-G. Nizet, Paris.
- DEHAENE, M., (2008), *Heterotopia and the city: public space in a postcivil society*, Routledge, London.
- DELBO, C., (2013), *Spectres, mes compagnons*, Berg international, Paris.
- DELPHY, C., (2013), *L'ennemi principal*, Editions Syllepse, Paris.
- DELPHY, C., (2017), « La non-mixité : une nécessité politique - Les mots sont importants » <https://lmsi.net/La-non-mixite-une-necessite> (page consultée le 26/10/20)
- DEPRAZ, S., GUYOT, S., HERITIER, S., NICOLAS, A. & LASLAZ, L., (2012), *Atlas mondial des espaces protégés les sociétés face à la nature*, Autrement, Paris.
- DERIOZ, P. & LETANG, M., (2020), « Le Mardi Himal Trek (versant sud des Annapurnas, Népal) et les évolutions récentes des pratiques de trekking », *Tourism Review*, n°17.
- DESBOIS, H., GERVAIS-LAMBONY, P. & MUSSET, A., (2016), « Géographie : la fiction « au cœur », *Annales de géographie*, vol. 709-710, n°3, p. 235.
- DESCOLA, P., (2005), *Par-delà nature et culture*, NRF : Gallimard, Paris.
- DESPRET, V., (2009), *Penser comme un rat*, Editions Quae, Versailles.
- DETTTELBACH, M., (1999), « The Face of Nature: Precise Measurement, Mapping, and Sensibility in the Work of Alexander von Humboldt », *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, vol. 30, n°4, p. 473-504.
- DEWEY, J., RORTY, R. & DI MASCIO, P., (2014), *Reconstruction en philosophie*, Gallimard, Paris.
- DIDELON, C. & RIPERT, B., (2009), « Un modèle indien du développement des TIC ? Avant-propos », *Netcom. Réseaux, communication et territoires*, n°23-3/4, p. 181-200.
- DIJKEMA, C., (2019), « If You Can't Hear Me, I Will Show You: Insurgent Claims to Public Space in a Marginalized Social Housing Neighborhood in France », *Space and Culture*, vol. 22, n°3, p. 250-262.

- DIJKEMA, C., (2021), *Subaltern in France – A decolonial exploration of voice, violence and racism in marginalized social housing neighborhoods in Grenoble (France)*, PhD, Université Grenoble Alpes, Grenoble.
- DOLLFUS, O., (2007), « Chapitre 1. Points de vue, points de méthode », *La Bibliothèque du citoyen*, 3e éd., p. 19-28.
- DORLIN, E., (2008), *Sexe, genre et sexualités: introduction à la théorie féministe*, Presses Univ. de France, Paris.
- DOUGLAS, M., (2003), *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, La Découverte, Paris.
- DOUGLAS, M., (2005), *Purity and danger: an analysis of concept of pollution and taboo*, Routledge, London ; New York.
- DROIT, R.-P., (2009), *L'éthique expliquée à tout le monde*, Seuil, Paris.
- DUBOIS, J., (2013), « Pour une socioscénologie : de la métaphore théâtrale à sa conceptualisation », *Cahiers de recherche sociologique*, n°51, p. 181-202.
- DUGGAN, P. & PESCHEL, L., (2016), *Performing (for) Survival: Theatre, Crisis, Extremity*, Springer, New York.
- DUHAMEL, A., (2014), « Corps, espace, monde. Enjeu(x) de l'objet de la géographie », *L'Information géographique*, vol. Vol. 78, n°1, p. 27-43.
- DUMONT, L., (1992), *Homo hierarchicus: le système des castes et ses implications*, Gallimard, Paris.
- ENGELS, F. & MARX, K., (1845), *L'idéologie allemande (Thèses sur Feuerbach)*, Version numérique Uqac, http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/ideologie_allemande/Ideologie_allemande.pdf.
- ENSLER, E., (2015), *Les monologues du vagin*, Editions Denoël, Paris.
- ENTRIKIN, N. J., (2003), « Lieu 2. », In LEVY, J. & LUSSAULT, M., *Dictionnaire de la géographie*, Belin, Paris.
- EPSKAMP, K., (2006), *Theatre for development: an introduction to context, applications and training*, Zed, London.
- EQUIPE MIT, (2005), *Moments de lieux*, Belin, Paris.
- ESPINOLA, A. F., (2012), « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du 'point de vue' », *Cahiers du Genre*, vol. 53, n°2, p. 99-120.
- ESTEBANEZ, J., (2010), « Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal », *LEspace géographique*, vol. 39, n°2, p. 172-179.
- FANON, F., (2011), *Œuvres: Peau noire, masques blancs. L'An V de la révolution algérienne. Les Damnés de la terre. Pour la révolution africaine*, La Découverte, Paris.
- FEUILLEBOIS, È. (ED.), (2012), *Théâtres d'Asie et d'Orient: traditions, rencontres, métissages*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles.

- FOUCAULT, M., (1994), *Dits et écrits : 1954-1988*, Editions Gallimard, Paris.
- FOUCAULT, M., (2019), *Le corps utopique : Suivi de Les hétérotopies*, Editions Lignes, Paris.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, D., (2006), *Féminisme(s): penser la pluralité*, l'Harmattan, Paris.
- FRASER, N., (2001), « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement »: Extrait de *Habermas and the Public Sphere*, sous la direction de Craig Calhoun, Cambridge, MIT Press, 1992, p. 109-142.
- FRASER, N., (2010), « Pour une politique féministe à l'âge de la reconnaissance : approche bi-dimensionnelle et justice entre les sexes », In : B. MARREC (trad.), *Les rapports sociaux de sexe*, Presses Universitaires de France, Paris.
- FRASER, N. & HONNETH, A., (2003), *Redistribution or recognition? a political-philosophical exchange*, Verso, London.
- FREIRE, P. & REGNIER, J.-C., (2013), *Pédagogie de l'autonomie*, Erès, Toulouse.
- FREMONT, A., (2015), *La région, espace vécu*, Flammarion, Paris.
- FRICKER, M., (2007), *Epistemic injustice: power and the ethics of knowing*, Oxford University Press, Oxford.
- GAGNOL, L. & MOUNET, C., (2018), « Introduction », *L'Information géographique*, vol. 82, n°2, p. 8-10.
- GARCIA, D., (2016), « Esclaves du XXIe siècle au Qatar », *Le Monde diplomatique*. <https://www.monde-diplomatique.fr/2016/06/GARCIA/55761> (page consultée le 04/12/20)
- GARCIA SANCHEZ, A., (2014), *La scène provoquée*, Harmattan, Paris.
- GAUTHARD, N., (2009), « Corps en transformation dans la pratique du *chams*, danse bouddhique tibétaine », *Corps*, vol. 7, n°2, p. 21-27.
- GAUTHARD, N., (2017), *Danses sacrées du Tibet. Une méditation en mouvement*, Claire Lumière, Saint-Cannat.
- GAUTHARD, N. (ED.), (2019), « L'Ethnographie. Création·Pratiques·Publics, vol. 1, n° 1, <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=76>.
- GAUTHARD, N., (2020), « Trouble dans le masque: de la subculture queer à l'ère de l'anthropocène », *Revue Alternatives Théâtrales*, vol. 140.
- GEERTZ, C., (1988), *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford University Press.
- GEERTZ, C., (2012), *Savoir local, savoir global: les lieux du savoir*, PUF, Paris.
- GIACOBI, C., (2020), « Le Dixit comme médiation en clinique pédopsychiatrique : intérêts et spécificités », *Enfances Psy*, vol. 85, n°1, p. 101-110.
- GILLOT, G., (2002), « Espaces populaires, pratiques intimes : les jardins publics au Caire, à Rabat et à Damas », *Géocarrefour*, vol. 77, n°3, p. 267-274.

- GIROUX, H. A., (2011), *On critical pedagogy*, Continuum International Publishing Group, New York.
- GLASSMAN, M. & ERDEM, G., (2014), « Participatory Action Research and Its Meanings: Vivencia, Praxis, Conscientization », *Adult Education Quarterly*, vol. 64, n°3, p. 206-221.
- GLON, E., (2015), « La recherche collaborative en géographie avec les Autochtones. Eléments pour une approche critique », *Géocarrefour*, vol. 90/3, p. 267-276.
- GODRIE, B. & DOS SANTOS, M., (2017), « Présentation: Inégalités sociales, production des savoirs et de l'ignorance », *Sociologie et sociétés*, vol. 49, n°1, p. 7.
- GOFFMAN, E., (1996a), *La présentation de soi*, Ed. de Minuit, Paris.
- GOFFMAN, E., (1996b), *Les relations en public*, Ed. de Minuit, Paris.
- GOFFMAN, E., (1998), *Les rites d'interaction*, Ed. de Minuit, Paris.
- GOFFMAN, E., (2002), *L'arrangement des sexes*, La Dispute, Paris.
- GONZALEZ, A., (2015), « Le dispositif: pour une introduction », *Marges. Revue d'art contemporain*, n°20, p. 11-17.
- GREGORY, D., JOHNSTON, R., PRATT, G., WATTS, M. & WHATMORE, S., (2011), *The Dictionary of Human Geography*, John Wiley & Sons, New York.
- GROTOWSKI, J., (2006), *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'Homme, Lausanne.
- GUHA, R. (ÉD.), (1997), *A Subaltern studies reader, 1986-1995*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- GUILLAUMIN, C., (1978), « Pratique du pouvoir et idée de Nature (1) L'appropriation des femmes », *Questions Féministes*, n°2, p. 5-30.
- GUINARD, P. & TRATNJEK, B., (2016), « Géographies, géographes et émotions . Retour sur une amnésie... passagère ? », *Carnets de géographes*, n°9, <https://journals.openedition.org/cdg/605>.
- GURUNG, H., (2013), « Community Homestay Programmes as a Form of Sustainable Tourism Development in Nepal » Thesis Centria University of Applied Sciences, Finland.
- GURUNG, HUM BAHADUR, (2008), « Fusioning: A Grounded Theory of Participatory Governance in the Annapurna Conservation Area », PhD, Griffith University, Austria, https://research-repository.griffith.edu.au/bitstream/handle/10072/366354/Gurung_2008_02Thesis.pdf?sequence=1.
- GURURANI, S., BERRY, K., ASSOCIATION FOR NEPAL AND HIMALAYAN STUDIES & SOCIAL SCIENCE BAHA (ÉD.), (2015), *Gender in the Himalaya: feminist explorations of identity, place, and positionality*, Himal Books, Kathmandu.
- HALLIGY, A., (2020), *Participatory Theater and the Urban Everyday in South Africa. Place and play in Johannesburg*, Routledge, London.
- HANCOCK, C., (2002), « Genre et géographie : les apports des géographies de langue anglaise », *Espace, populations, sociétés*, vol. 20, n°3, p. 257-264.

- HANCOCK, C., (2008), « Décoloniser les représentations : esquisse d'une géographie culturelle de nos 'Autres' », *Annales de géographie*, vol. 660-661, n°2, p. 116.
- HARAWAY, D., (2007), *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Exils, Paris.
- HARAWAY, D., (2016), « Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival » - Tënk. <https://www.tenk.fr/grands-entretiens/donna-haraway-story-telling-for-earthly-survival.html> (page consultée le 24/03/20)
- HARDING, S., (1991), *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking from Women's Lives*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- HARDING, S., (1992), « Rethinking Standpoint Epistemology: what is 'Strong Objectivity'? », *The Centennial Review*, vol. 36, n°3, p. 437-470.
- HARDING, S., (1998), *Is science multicultural? postcolonialisms, feminisms, and epistemologies*, Indiana University Press, Bloomington.
- HARDING, S., (2008), *Sciences from below: feminisms, postcolonialities, and modernities*, Duke University Press, Durham.
- HARLEY, J. B., (2009), « Maps, knowledge, and power », In : G. L. HENDERSON et M. WATERSTONE (éd.), *Geographic Thought : A Praxis Perspective*, Routledge, London, p. 129-148.
- HARTSOCK, N. C. M., (1983), « The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism », In : S. HARDING et M. B. HINTIKKA (Ed.), *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*, Springer Netherlands, Dordrecht, p. 283-310.
- HARTSOCK, N. C. M. & HARDING, S., (1987), « The Feminist Standpoint. Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism », In : *Feminism and Methodology. Social Science Issues*, Indiana University Press & Open University Press, Bloomington & Indianapolis.
- HAWKINS, H., (2019), « Geography's creative (re)turn: Toward a critical framework », *Progress in Human Geography*, vol. 43, n°6, p. 963-984.
- HIRSH, E. & OLSON, G. A., (1995), « Starting from Marginalized Lives: A Conversation with Sandra Harding », *JAC: A Journal of Composition Theory*, vol. 15, n°2, p. 193-225.
- HONNETH, A., (2004), « La théorie de la reconnaissance : une esquisse », *Revue du MAUSS*, vol. 23, n°1, p. 133-136.
- HOOKS, B., (2013), « La pédagogie engagée », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°25, p. 179-190.
- HOOKS, B., (2017), *De la marge au centre : théorie féministe*, Actes Sud, Paris.
- HYNDMAN, J., (2000), *Towards a feminist geopolitics. The Inaugural Suzanne Mackenzie Memorial Lecture*, Canadian Association of Geographers Annual Meeting, Brook University, Ontario.
- INGOLD, T., (2002), *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London.
- JAMIESON, N., (2009), « Make It Relevant », *Australasian Drama Studies*, n°54, p. 105.

- JANKELEVITCH, V., (2017), *L' aventure, l'ennui, le sérieux*, Flammarion, Paris.
- JAUBERT, C. & LIOT, F., (2012), « Pour un « théâtre autrement » au plus près des populations : décaler le quotidien », *L'Observatoire*, vol. 40, n°1, p. 16-19.
- JHA, B., (2020), « Institutionalising discrimination », *Kathmandu Post*, Katmandou, <https://kathmandupost.com/columns/2020/07/12/institutionalising-discrimination>.
- JOHARI, R., (2014), « Fields in Motion, Fields of Friction: Tales of « Betrayal » and Promise from Kangra District », *India*, vol. 34, n°1, p. 16.
- JOHNSON, P., (2013), « The Geographies of Heterotopia: The Geographies of Heterotopia », *Geography Compass*, vol. 7, n°11, p. 790-803.
- JOHNSTON, L., (2018), *Transforming gender, sex, and place geographies of gender variance*, Routledge, New York.
- JULIEN, M.-P., ROSSELIN, C. & WARNIER, J.-P., (2006), « Le corps : matière à décrire », *Corps*, vol. 1, n°1, p. 45-52.
- KASPAR, H., (2005), « I am the Head of the Household now: Gender Aspects of Out-Migration for Labour in Nepal » Nepal Institute of Development Studies (NIDS) / Swiss National Centre for Competence in Research (NCCR) North-South, 147 p. http://www.academia.edu/1846026/I_am_the_Head_of_the_Household_now_Gender_Aspects_of_Out-Migration_for_Labour_in_Nepal.
- KILOMBA, G., (2015), « Decolonizing Knowledge. A lecture Performance. » *VoiceRepublic*. <https://voicerepublic.com/talks/grad-kilomba-decolonizing-knowledge-016ae920-48de-445f-845d-dcfe6926c4b4> (page consultée le 23/07/20)
- KINDON, S., PAIN, R. & KESBY, M., (2008), *Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Place*, Routledge, London.
- KITZINGER, J., MARKOVA, I. & KALAMPALIKIS, N., (2004), « Qu'est-ce que les focus groups ? », *Bulletin de psychologie*, vol. 57, n°3, p. 237-243.
- KRAUSKOPFF, G., (1983), « L'Homme et la maison en Himalaya. Écologie du Népal ». Textes rassemblés et présentés par G. Toffin, assisté de L. Barré et C. Jest, *Homme*, vol. 23, n°2, p. 143-145.
- LA SOUDIERE (DE), M., (1988), « L'inconfort du terrain: « Faire » la Creuse, le Maroc, la Lozère... (A propos des ouvrages Ethnologue au Maroc, réflexion sur une enquête de terrain de Paul Rabinow, et Vivre dans la Creuse de Jacques Maho) », *Terrain*, n°11, p. 94-105.
- LABUSSIÈRE, O. & ALDHUY, J., (2012), « Le terrain ? C'est ce qui résiste. Réflexion sur la portée cognitive de l'expérience sensible en géographie », *Annales de géographie*, vol. 687-688, n°5, p. 583-599.
- LADSOUS, J., (1996), « Préface », *In : Traces d'erre et sentiers d'écriture. Entre folie et vie quotidienne*, sous la direction de Terral Daniel. Toulouse, ERES, « L'éducation spécialisée au quotidien », 1996, p. 11-13, <https://www.cairn.info/traces-d-erre-et-sentiers-d-ecriture--9782865864379-page-11.htm>.

- LANDRIN, L., (2019), « Déclencher, représenter, restituer : le théâtre comme méthode géographique », *Cybergeog : European Journal of Geography*, <https://journals.openedition.org/cybergeog/33530>.
- LANDRIN, L., (2020), « L'essentialisme stratégique pour une réorganisation de l'espace Le cas de chaupadi dans le Népal rural », *EchoGéo*, vol. 54, Varia, <https://journals.openedition.org/echogeo>.
- LANDRIN, L. & ARMENIO, J., (2019), « Les corps pensants, un atelier de « théâtre déclencheur » pour questionner l'incorporation des savoirs », *Cahiers de géopolitique critique*, Grenoble.
- LANDRIN, L. & LAMICHHANE, P., (2019), *Sirubari a Village on Stage*, Editions Spremout, Paris.
- LANNE, J.-B., (2018), *Des vies en veille : géographies abandonnées des acteurs quotidiens de la sécurité à Nairobi* Thèse, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, Bordeaux.
- LAPLANTINE, F., (2018), *Penser le sensible*, Agora, Paris.
- LAPLANTINE, F., (2020), « *Le sensible, la scène et la salle. Ethnographie, scénographie, chorégraphie* », Arts in the Alps, <https://www.youtube.com/watch?v=sRFX4HRneBM>.
- LAROCHE, J.-M., (2019), « Les sciences sociales et l'éthique en recherche en contexte canadien. Régulation imposée ou approche réflexive ? », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 13, n°13-2.
- LATOUR, B., (2010), *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Editions La Découverte, Paris.
- LE LAY, M. L., (2019), « Du chiffonnier à l'anthropologue : statut du texte et positionnement du chercheur sur un terrain littéraire et théâtral », *Continents manuscrits*, n°13, <https://journals.openedition.org/coma/4288>.
- LE MOIGNE, J. L., (1994), *La théorie du système général: théorie de la modélisation.*, Les Éditions G. Crès et Cie., Paris.
- LEEUW, S. DE, (2017), « Writing as righting: Truth and reconciliation, poetics, and new geographing in colonial Canada », *The Canadian Geographer / Le Géographe Canadien*, vol. 61, n°3, p. 306-318.
- LEFEBVRE, H., (2000), *La production de l'espace*, Éditions Anthropos, Paris.
- LEHEC, C., (2016), « Graffiti in Palestinian Refugee Camps: from palimpsest walls to public space », *Articulo – revue de sciences humaines*, n°15.
- LEHEC, C., (2019), *Une géographie expérimentale de l'art aux frontières. Filmer les graffitis du camp de réfugiés palestiniens de Dheisheh*, Thèse, Université de Genève, 10.13097/archive-ouverte/unige:124307.
- LENEL, P., (2011), « Théâtre de l'opprimé et intervention sociale », *Agora débats/jeunesses*, vol. 58, n°2, p. 89-104.
- LEROY, C., (2013), « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, vol. 102, n°4, p. 75-88.
- LEVY, J. & LUSSAULT, M., (2013), *Dictionnaire de la géographie*, Belin, Paris.
- LEVY, J. « Lieu 3 » LEVY, J. & LUSSAULT, M., (2013), *Dictionnaire de la géographie*, Belin, Paris.

- LEVY, J. & SARTORETTI, I., (2018), « Arts, sciences : le temps de l'hybridation. », *EspacesTemps.net Revue électronique des sciences humaines et sociales*, <https://www.espacestems.net/articles/arts-sciences-le-temps-de-lhybridation/>.
- LONGHURST, R., (1997), « (Dis)embodied geographies », *Progress in Human Geography*, vol. 21, n°4, p. 486-501.
- LOW, S. M., (2003), « Embodied Space(s): Anthropological Theories of Body, Space, and Culture », *Space and Culture*, vol. 6, n°1, p. 9-18.
- LUSSAULT, M., (2003), « Lieu 4. », In LEVY, J. & LUSSAULT, M., *Dictionnaire de la géographie*, Belin, Paris.
- LUSSAULT, M., (2009), *De la lutte des classes à la lutte des places*, Grasset, Paris.
- LUSSAULT, M., (2013), *L'avènement du monde: essai sur l'habitation humaine de la Terre*, Éditions du Seuil, Paris.
- MACCANNELL, D., (1999), *The tourist: a new theory of the leisure class*, University of California Press, Berkeley.
- MACE, M., (2019), *Nos cabanes*, Verdier, Lagrasse.
- MAHARJAN, A., BAUER, S. & KNERR, B., (2012), « Do Rural Women Who Stay Behind Benefit from Male Out-migration? A Case Study in the Hills of Nepal », *Gender, Technology and Development*, vol. 16, n°1, p. 95-123.
- MANDALA THEATER, (2020), « Gender And Diversity Sensitive Work In Theatre (Open Call) », *Mandala Theatre Nepal*, <https://mandalatheatre.com/news-and-events/gender-and-diversity-sensitive/> (page consultée le 12/07/20)
- MANSFIELD, B., LAVE, R., MCSWEENEY, K., BONDS, A., COCKBURN, J., DOMOSH, M., RADEL, C., (2019), « It's time to recognize how men's careers benefit from sexually harassing women in academia », *Human Geography*, vol. 12, n°1, p. 82-87.
- MARAHATTA, K., SAMUEL, R., SHARMA, P., DIXIT, L. & SHRESTHA, B. R., (2017), « Suicide burden and prevention in Nepal: The need for a national strategy », *WHO South-East Asia Journal of Public Health*, vol. 6, n°1, p. 45.
- MARCELLINI, A. & MILIANI, M., (1999), « Lecture de Goffman. L'homme comme objet rituel », *Corps et culture*, n° 4.
- MARSTON, S. & DE LEEUW, S., (2013), « Creativity and geography: Toward a politicized intervention », *Geographical Review*, vol. 103.
- MARX, K., (1872), *Le capital*, Gallimard, Paris.
- MATTINGLY, D., (2001), « Place, teenagers and representations: Lessons from a community theatre project », *Social & Cultural Geography*, vol. 2, n°4, p. 445-459.
- MAUSS, M., (1936), « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, vol. XXXII.
- MAUSS, M., (2012), *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, PUF, Paris.

- MCAULEY, G., (1999), *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, University of Michigan Press, Michigan.
- MCAULEY, G., (2012a), *Not magic but work: an ethnographic account of a rehearsal process*, Manchester Univ. Press, Manchester.
- MCAULEY, G., (2012b), *Not magic but work: an ethnographic account of a rehearsal process*, Manchester Univ. Press, Manchester.
- MCDOWELL, L., (1992), « Doing Gender: Feminism, Feminists and Research Methods in Human Geography », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 17, n°4, p. 399-416.
- MCHUGH, E. L., (2001), *Love and honor in the Himalayas: coming to know another culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- MEDINA, J., (2013), *The epistemology of resistance: gender and racial oppression, epistemic injustice, and resistant imaginations*, Oxford University Press, Oxford ; New York.
- MEKDJIAN, S. & MOREAU, M., (2020), « Oeuvrer une justice spéculative », *Vacarme*, n°89.
- MEKDJIAN, S. & OLMEDO, É., (2016), « Médier les récits de vie. Expérimentations de cartographies narratives et sensibles » *Mappemonde*, <http://mappemonde.mgm.fr/118as2/>.
- MELIN, C. & KAPROW, A., (2017), Allan Kaprow, Yard, Brussels, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01592438/document>.
- MENDJELI, R., (2008), « Corps, couleur, classe et identité politique -Éléments pour une sociologie des identités qui collent à la peau », In : *Coloris corpus*, CNRS, Paris.
- MICHALON, B. & BRUSLE, T., (2016), « L'ethnicité, la religion et le genre dans les institutions d'enfermement : processus et effets de catégorisation », *Critique internationale*, vol. 72, n°3, p. 9-19.
- MICHARD, C., (1996), « Genre et sexe en linguistique : les analyses du masculin générique » *Persée*, n°49, p. 29-47.
- MOHANTY, C. T., (2003), *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity*, Duke University Press, London.
- MOHANTY, C. T., RUSSO, A. & TORRES, L. (ÉD.), (1991), *Third World women and the politics of feminism*, Indiana University Press, Bloomington.
- MOLES, A. A. & ROHMER, E., (1998), *Psychosociologie de l'espace*, Harmattan, Paris.
- MORIN, E., (2005), *Introduction à la pensée complexe*, Édition du Seuil, Paris.
- MORIZOT, B., (2018), *Sur la piste animale*, Actes Sud, Paris.
- MOTTIN, M., (2017), « Dramas of social change: theatre for development or the development of theatre. », *Studies in Nepali History and Society*, 12(2): 321-347.
- MOTTIN, M., (2018), *Rehearsing for life: theatre for social change in Nepal*, Cambridge University Press, New Delhi, India.

- MÜLLER, B., (2013), « Le terrain : un théâtre anthropologique », *Communications*, vol. 92, n°1, p. 75-83.
- MÜLLER, B., (2016), « Du Terrain Ethnographique à la Dramaturgie: une enquête sur les afro-brésiliens du Togo, aujourd'hui », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 6, n°1, p. 94-109.
- MUSSET, A., (2005), *De New York à Coruscant: essai de géofiction*, PUF, Paris.
- NADEAU, J. H., (2017), « Do Gametes Woo? Evidence for Their Nonrandom Union at Fertilization », *Genetics*, vol. 207, n°2, p. 369-387.
- NAGAR, R., (2014), *Muddying the waters: coauthoring feminisms across scholarship and activism*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago.
- NAL, E., (2015), « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation. Lieux collectifs et espaces personnels », *Recherches & éducations*, n°14, p. 147-161.
- NAUJOKS, J. & MYRTTINEN, H., (2014), « Re-assessing gender norms after conflict. Gender in peacebuilding in Nepal », <https://www.international-alert.org/publications/rethinking-gender-peacebuilding-nepal>.
- NEPAL GENDER AND SOCIAL EXCLUSION ASSESSMENT, (2006), *Unequal citizens: gender, caste and ethnic exclusion in Nepal : summary*, World Bank, Kathmandu.
- OBERHAUSER, A. M., FLURI, J. L. & MOLLETT, S., (2018), *Feminist spaces: gender and geography in a global context*, Routledge, Taylor & Francis Group, London.
- OGIEN, R., (2017), *L'éthique aujourd'hui: maximalistes et minimalistes*, Gallimard, Paris.
- OLIVELLE, P., (2004), *Manu's Code of Law: A Critical Edition and Translation of the Manava-Dharmasastra*, Oxford University Press, Oxford, New York.
- OLIVIER DE SARDAN, J.-P., (1995), « La politique du terrain: Sur la production des données en anthropologie », *Enquête*, n°1, p. 71-109.
- OLIVIER DE SARDAN, J.-P., (2008), *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve.
- OLMEDO, É., (2011), « Cartographie sensible, émotions et imaginaire », <https://visionscarto.net/cartographie-sensible> (page consultée le 30/01/20)
- PAIN, R., KESBY, M. & ASKINS, K., (2011), « Geographies of impact: power, participation and potential: Geographies of impact », *Area*, vol. 43, n°2, p. 183-188.
- PAQUIN, L.-C. & NOURY, C., (2018), « Cartographier la diversité des pratiques de RC : un pari ambitieux », <http://lcpaquin.com/cartoRC/>.
- PARR, H., (2001), « Feeling, Reading, and Making Bodies in Space », *Geographical Review*, vol. 91, n°1/2, p. 158.
- PAVIS, P., (2002), *Dictionnaire du théâtre - NP*, Armand Colin, Paris.

- PEAUD, L., (2016), *La géographie, émergence d'un champ scientifique : France, Prusse et Grande-Bretagne: 1780-1860*, ENS éditions, Lyon.
- PEQUIGNOT, B., (2013), « De la performance dans les arts », *Communications*, vol. 92, n°1, p. 9-20.
- PEREIRA, I. DE, (2018), *Paulo Freire, pédagogue des opprimé-e-s : Une introduction aux pédagogies critiques*, Libertalia.
- PETTIT, E., (2010), « Du fil de l'eau en fils à retordre », *L'Information géographique*, vol. 74, n°1, p. 9-26.
- PEYVEL, E., (2016), *L'invitation au voyage: géographie postcoloniale du tourisme domestique au Viêt Nam*, ENS Editions, Lyon.
- PHIPPS, A. M., (2019), *Decolonising multilingualism: struggles to decreate*, Multilingual Matters, Bristol.
- PILE, S., (2010), « Emotions and affect in recent human geography », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 35, n°1, p. 5-20.
- PRADIER, J.-M., (2010), « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral*, n°29, p. 51-68.
- PRADIER, J.-M., (2017), « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues*, n°148-149, p. 287-300.
- PRATT, G. & JOHNSTON, C., (2017), « Crossing Oceans: Testimonial Theatre, Filipina Migrant Labor, Empathy, and Engagement », *GeoHumanities*, vol. 3, n°2, p. 279-291.
- PRATT, G. & KIRBY, E., (2003), « Performing Nursing: BC Nurses' Union Theatre Project », *ACME: An International E-Journal for Critical Geographers*, vol. 2.
- PROUST, J., (2002), « Imitation et agentivité », *In : Imiter pour découvrir l'humain* Sous la direction de Jacqueline Nadel et Jean Decety, p. 189-216.
- PUIG DE LA BELLACASA, M., (2003), « Divergences solidaires: Autour des politiques féministes des savoirs situés », *Multitudes*, vol. 12, n°2, p. 39.
- PUIG DE LA BELLACASA, M., (2014), *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway: science et épistémologies féministes*, L'Harmattan, Paris.
- RACHELE, B., (2012), « De l'espace genré à l'espace queer. Quelques réflexions sur le concept de performance et son usage en géographie. », *Travaux et Documents de ESO*, vol. 33, p. 109-116.
- RACHELE, B., (2014), « L'espace à l'époque du queer : contaminations queer dans la géographie française », *Revue PolitiQueer*, numéro Dimensions francofolles, <http://politiqueer.info/numeros/rpqfrancofolles/espace-queer/>.
- RADOSAVLJEVIĆ, D., (2013), *Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century*, Palgrave Macmillan, New York.
- RAFFESTIN, C., (2019), *Pour une géographie du pouvoir*, ENS Éditions, Lyon.
- RANCIERE, J., (2000), *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres, Paris.

- RANCIERE, J., (2008), *La spectateur émancipé*, La Fabrique Éd, Paris.
- RANCIERE, J., (2009), *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris.
- RANCIERE, J., (2011), *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Editions Galilée, Paris.
- RAWLS, J., (2009), *Théorie de la justice*, Points, Paris.
- RAYNOR, R., (2018), « Speaking, feeling, mattering: Theatre as method and model for practice-based, collaborative, research », *Progress in Human Geography*, vol. 43, n°4, p. 691-710.
- RECLUS, É. (1830-1905), *Nouvelle géographie universelle: la terre et les hommes. Vol. 2*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31511v.image>.
- RICOEUR, P., (1983), *Temps et récit*, Editions du Seuil, Paris.
- RICOEUR, P., (2007), *La métaphore vive*, Éd. du Seuil, Paris.
- RIGG, J., (2007), *An everyday geography of the global south*, Routledge, London ; New York.
- RIPERT, B., (2006), « Si loin », *EspacesTemps.net Revue électronique des sciences humaines et sociales*, Mensuelles.
- RIPERT, B., (2015), « Un processus de mondialisation observé à l'échelle locale au Népal central : transformations agricoles, économiques, politiques et sociales au bout du monde » *Géococonfluences*, <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-regionaux/le-monde-indien-populations-et-espaces/articles-scientifiques/un-processus-de-mondialisation-observe-a-lechelle-locale-au-nepal-central>.
- ROBERT, P. & REY-DEBOVE, J. (ED.), (2008), *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française 2008*, Dictionnaires Le Robert, Paris.
- ROSE, G., (2003), « On the Need to Ask How, Exactly, Is Geography 'Visual'? », *Antipode*, vol. 35, n°2, p. 212-221.
- ROSNAY, J. DE, (1977), *Le macroscopie: vers une vision globale*, Éditions du Seuil, Paris.
- ROUTLEDGE, P. & DERICKSON, K. D., (2015), « Situated solidarities and the practice of scholar-activism », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 33, n°3, p. 391-407.
- RUFAT, S., (2016), *Vers un tournant expérimental? (HDR)*, Université Paris Diderot, Paris 7.
- SACAREAU, I., (1999), « Les transformations d'une haute montagne par le tourisme : le massif des Annapurna dans l'Himalaya du Népal / Tourism and change in a high mountain : the Annapurna area in the Nepalese Himalaya », *Annales de géographie*, vol. 108, n°605, p. 21-45.
- SACAREAU, I., (2000), « Mise en tourisme et dynamique spatiale au Népal », *GéoProdig, portail d'information géographique*, vol. 58, p. 5.
- SACAREAU, I., (2011), « À l'école du tourisme: l'interaction touristes/sociétés locales dans la pratique du trekking au Népal », *Tourisme et apprentissage, May 2011, Villetaneuse, France.*, p. 153-160.

- SACAREAU, I., TAUNAY, B. & PEYVEL, E., (2015), *La mondialisation du tourisme: les nouvelles frontières d'une pratique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- SALMON, C., (2008), *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits: postface inédite de l'auteur*, La Découverte, Paris.
- SANSAR, N., (2019), « Suicides Rates High Among Youth in Nepal », *Nepali Sansar*, <https://www.nepalisansar.com/government/suicides-rates-high-among-youth-in-nepal/>.
- SANTOS, B. DE S., (1995), *Toward a new common sense: law, science, and politics in the paradigmatic transition*, Routledge, New York.
- SANTOS, B. DE S., (2014), *Epistemologies of the South : Justice Against Epistemicide*, Routledge, London.
- SAUQUET, M. & VIELAJUS, M., (2007), *L'intelligence de l'autre : prendre en compte les différences culturelles dans un monde à gérer en commun*, Mayer, Paris.
- SAUSSURE, F. DE, (2005), *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris.
- SCHECHNER, R., (1977), *Essays on performance theory: 1970-1976*, Drama Book Specialists, New York.
- SCHECHNER, R. & PECORARI, M., (2013), « Les « points de contact » entre anthropologie et performance », *Communications*, vol. n° 92, n°1, p. 125-146.
- SCOTT, J., (2017), « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », In : J. BISILLIAT et C. VERSCHUUR (Ed.), *Le genre : un outil nécessaire : Introduction à une problématique*, Graduate Institute Publications, Genève, p. 41-67.
- SEN, A., (2001), *Development as freedom*, Oxford University Press, Oxford, New York.
- SHAKESPEARE, W., (1623), *As You Like It*, Oxford, New York.
- SMITH, D. E., (1974), « Women's Perspective as a Radical Critique of Sociology », *Sociological Inquiry*, vol. 44, n°1, p. 7-13.
- SMITH, L. T., (2002), *Decolonizing Methodologies - Research And Indigenous Peoples*, Zed Books, London.
- SMITH, N., (2015), « L'avenir est radicalement ouvert », in Anne Clerval, Antoine Fleury, Julien Rebotier and Serge Weber (Ed.), *Espace et rapports de domination.*, p. 35-43.
- SMOUTS, M.-C., (2010), *Les études postcoloniales en France : émergence et résistances, Ruptures postcoloniales*, La Découverte, Paris.
- SOJA, E. & BORCH, C., (2002), « Interview with Edward W. Soja: Thirdspace, Postmetropolis, and Social Theory », *Distinktion: Journal of Social Theory*, vol. 3, n°1, p. 113-120.
- SPINOZA, B., (1993), *L'éthique*, Flammarion, Paris.
- SPIVAK, G. C., (2009), *Les subalternes peuvent-elles prendre la parole?*, Amsterdam, Paris.
- STACEY, J., (1985), « The Missing Feminist Revolution in Sociology », *Social Problems*, vol. 32, n°4, p. 16.

- STASZAK, J.-F., (2003), *Géographies de Gauguin*, Bréal, Rosny-sous-Bois.
- STEVANCE, S., (2012), « À la recherche de la recherche-crédation : la création d'une interdiscipline universitaire », *Intersections: Canadian Journal of Music*, vol. 33, n°1, p. 3.
- STREHLI, G., (1983), *Les Lois de Manou, traduites du sandkrit par G.Strehly*, Châlon-sur-Saône.
- SUCHET, M., (2016), *Indiscipline ! Tentatives d'université à l'usage des littégraphistes, artistotechniciens et autres philopraticiens*, Nota Bene Editions, Montréal.
- SWYNGEDOUW, E., (2014), « The Violence of Sustainable Urbanity », *Metropolitiques*, <https://metropolitiques.eu/The-Violence-of-Sustainable-Urbanity>.
- TACKELS, B., (2015), *Les écritures de plateau : état des lieux*, Les solitaires intempestifs, Besançon.
- TAYLOR, D., (2003), *The Archive and the Repertoire*, Duke University Press, Durham.
- TCHEKOV, A. P., (1992), *Œuvres. 1*, Gallimard, Paris.
- THAKUR, R. K., (2013), « Community Based village Tourism in Nepal: A Case Study of Sirubari Village », Thesis, Department of Tourism and Hospitality Management The Global Open University Nagaland, India.
- THAPA, K., (2010), « Village Tourism Development & Management in Nepal: A Case Study of Sirubari Village », Thesis, University of Oslo, Norway.
- TISSOT, S., (2014), « Entre soi et les autres », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 204, n°4, p. 4-9.
- TOFFIN, G., (2012), « Jeu théâtral et acte rituel chez les Néwar du Népal Une introduction au théâtre néwar », In : *Théâtres d'Asie et d'Orient*, Peter Lang.
- TOFFIN, G., (2019), « Cultures en mouvement Mutations et réinvention des traditions artistiques au Népal », *L'ethnographie. Création. Pratiques. Publics*, n°1.
- TRAORE, A., (2002), *Le viol de l'imaginaire*, Fayard ; Actes sud, Paris.
- TRATNJEK, B., (2014), Série « Café géo Ville et BD » : La ville, la géographie et la bande dessinée, *SciencesDessinées*, Billet, <https://labojrsd.hypotheses.org/1298>.
- TREMBLAY, J.-M., (2005), « Ernest Renan, L'avenir de la science », Numérisé par Uqac, http://classiques.uqac.ca/classiques/renan_ernest/avenir_de_la_science/avenir_de_la_science_tdm.html.
- TUANA, N., (2006), « The Speculum of Ignorance: The Women's Health Movement and Epistemologies of Ignorance », *Hypatia*, vol. 21, n°3, p. 1-19.
- TURNER, E. L. B., (2012), *Communitas: the anthropology of collective joy*, Palgrave Macmillan, New York.
- TURNER, V. W., (1982), *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications, New York City.
- UBERSFELD, A., (1996), *Lire le théâtre*, Belin, Paris.
- UBERSFELD, A., (2015), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Éditions Points, Paris.

UPRETI, B. R., UPADHAYAYA, P. K. & SAPKOTA, T., (2013), *Tourism in Pokhara Issues, Trends and Future Prospects for Peace and Prosperity* | Pilgrims Book House, Kathmandu.

UPRETY, M. & ADHIKARY, S., (1970), « Perceptions and Practices of Society Towards Single Women in the Context of Nepal », *Occasional Papers in Sociology and Anthropology*, vol. 11, p. 244-254.

VASSY, C. & KELLER, R., (2008), « Faut-il contrôler les aspects éthiques de la recherche en sciences sociales, et comment ? », *Mouvements*, vol. 55-56, n°3, p. 128.

VERGNAUD, C., (2018), *Universités et universitaires en leurs territoires : quelles implications pour quelles missions ? : étude comparée des cas de Syracuse University et de l'université Paris Nanterre*, Thèse, Paris 10, Paris.

VIDAL DE LA BLACHE, P. & GALLOIS, L., (1927), *Géographie universelle*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9632865t.texteImage>.

VIENNOT, É., (2014), *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! petite histoire des résistances de la langue française*, Éditions iXe, Donnemarie-Dontilly.

VINCEY, J., (2016), « Le théâtre est inutile, donc indispensable », <https://www.youtube.com/watch?v=c5ouAWYM8e8>.

VISWESWARAN, K., (1994), *Fictions of feminist ethnography*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

VOLVEY, A., (2014a), « Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique », *Belgeo*, n°3, <https://journals.openedition.org/belgeo/13258>.

VOLVEY, A., (2014b), « Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique », *L'Information géographique*, vol. Vol. 78, n°1, p. 92-117.

VOLVEY, A., CALBERAC, Y. & HOUSSAY-HOLZSCHUCH, M. « (Du) sujet (au) géographique », *Annales de géographie*, vol. n° 687-688, n°5, p. 441-461.

WHITE, K., WHITE, M. C. & PLAZY, G., (2007), *Un monde ouvert : anthologie personnelle*, Gallimard, Paris.

WOOLF, V., (2020), *Un lieu à soi*, Gallimard, Paris.

YADAV, P., (2016), « White Sari—Transforming Widowhood in Nepal », *Gender, Technology and Development*, vol. 20, n°1, p. 1-24.

YOURCENAR, M., (2001), *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Paris.

ZASK, J., (2011), *Participer : essai sur les formes démocratiques de la participation*, Le Bord de l'eau, Lormont.

ZASK, J., LA SELVE, É., DOUSSET, L. & GUYADER, F., (2014), « Comment penser l'éthique dans la pratique en sciences sociales et humaines ? Entretien avec Laurent Dousset, Élisabeth La Selve et Joëlle Zask, réalisé par Frédérique Guyader », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, n°136-137, p. 253-271.

ZOTIAN, E., (2020), « Épistémologies radicales et recherches participatives », Appel à contributions, Calenda, <https://calenda.org/723986>.

Table des Figures

Figure 1 : Mettre en scène la monarchie pour briser la soumission collective.....	120
Figure 2 : La route, figure type de la mondialisation qui s’internalise à Sirubari.....	136
Figure 3 : Une ONG du Bangladesh dénonce l’idée que les femmes « ne travaillent pas ».....	138
Figure 4 : La partie gurung de l’habitat à Sirubari: un ensemble dense et groupé	142
Figure 5 : Une maison gurung dont l’ensemble des membres sont partis vivre à l’étranger.....	142
Figure 6 : L’entrée Est de la partie gurung de Sirubari	143
Figure 7 : La dispersion spatiale des basses castes de Sirubari	145
Figure 8 : Vue de l’extrémité Sud de l’habitat des damaï.....	145
Figure 9 : L’architecture des maisons de basses castes	146
Figure 10 : Les musiciens de basses castes et les Gurung	148
Figure 11 : Le protocole du théâtre déclencheur.....	187
Figure 12 : Une après-midi à ramasser l’éleusine [kodo]	190
Figure 13 : Séance de théâtre image avec le groupe de femmes gurung	198
Figure 14 : Renseigner les ateliers théâtraux, un contexte parfois peu propice à l’image.....	210
Figure 15 : Un portrait évocateur, les songes d’une jeune épouse	211
Figure 16 : Une ébauche de bande dessinée.....	234
Figure 17 : Appréhender les espaces de la méthode théâtrale, une approche typologique	237
Figure 18 : Un corps en récit, une grand-mère damaï se raconte.....	248
Figure 19 : Des croquis sur le vif, une illustration de la suractivité des femmes	269
Figure 20 : Espace traversé ou espace de jeu	270
Figure 21 : Carte sensible du village réalisée par un groupe de garçons.....	273
Figure 22 : Carte sensible du village réalisée par un groupe de filles	274
Figure 23 : Carte sensible et photographie du second groupe de filles	275
Figure 24 : La salle de classe, lieu théâtral au dispositif reconfiguré.....	283
Figure 25 : La cour de l’école : vaste espace sous les regards extérieurs	284
Figure 26 : Une Gurung danse	285
Figure 27 : Le kiosque et sa plateforme ouverte : espace liminal pour un lieu théâtral	286
Figure 28 : Lieu ouvert de création, le kiosque avec ses multiples recoins	287
Figure 29 : La marche à l’aveugle.....	294
Figure 30 : Enfants et jeunes adultes : des regards perturbateurs pour le lieu théâtral	296

Figure 31 : Le cercle rituel de fin de séance : un espace à mots	297
Figure 32 : Première expérience de méditation guidée	310
Figure 33 : L'en commun des méditations : s'extraire du regard de l'autre	311
Figure 34 : La connexion de deux intimes.....	312
Figure 35 :La fabrique de l'extime.....	324
Figure 36 : Horloge de vie n°1	325
Figure 37 : Horloge de vie n°2	326
Figure 38 : Horloge de vie n°3	326
Figure 39 : Horloge de vie n°4	326
Figure 40 : Ligne de vie n°1	328
Figure 41 : Ligne de vie n°2.....	328
Figure 42 : Ligne de vie n°3.....	329
Figure 43 : Ligne de vie n°4.....	329
Figure 44 : Ligne de vie n°5.....	329
Figure 45 : Liste des rôles femmes/hommes par un groupe de femmes gurung	333
Figure 46 : Liste des rôles, écrite par l'un des groupes de garçons (15-16 ans).....	336
Figure 47 : Liste des rôles femmes/hommes par un groupe de garçons (14-17 ans).....	337
Figure 48 : Une adolescente incarne la statue de « la bagarre »	339
Figure 49 : Statue sur le thème de l'école.....	342
Figure 50 : La figure de la mère.....	343
Figure 51 : Pariksha interrompt une actrice dans son jeu.....	351
Figure 52 : Pariksha aide une comédienne à déclamer son poème	352
Figure 53 : Pariksha propose à une femme gurung de se tourner côté public	352
Figure 54 : Prendre une posture incarnant la force.....	353
Figure 55 : Poème écrit à l'occasion du 8 mars à Sikles.....	355
Figure 56 : Poème de S. Pariyar, écrit et lu dans un atelier d'écriture.....	356
Figure 57 : Une actrice adolescente déguisée en homme	364
Figure 58 : la structure triangulaire du langage d'après les bases de linguistique saussurienne....	371
Figure 59 : la structure triangulaire des espaces de la scène	373
Figure 60 : Arranger l'espace scénique pour le rendre signifiant.....	375
Figure 61 : Improviser les corps à partir d'une sémiologie théâtrale enregistrée.....	376
Figure 62 : Du lieu théâtral à l'espace politique	378
Figure 63 : Les possibilités relationnelles du théâtre : un mélange de castes.....	400
Figure 64 : Scène de fin de la performance	414

Figure 65 : L'homme à genoux demande son salaire à l'employeur devant un public riant.....	417
Figure 66 : La jeune héroïne étudie.....	421
Figure 67 : La troupe de théâtre attend l'accalmie.....	424
Figure 68 : Deux comédiennes préparent leurs costumes.....	428
Figure 69 : Un effet miroir du dialogue réel/fiction	441
Figure 70 : Les polaroïds	448
Figure 71 : Faire un récit inclusif : l'enjeu d'un sommaire diplomatique	460
Figure 72 : Extraits de <i>Sirubari a Village on Stage</i>	464
Figure 73 : Trois adolescentes découvrent l'ouvrage	471
Figure 74 : Garder la mémoire en poche	472
Figure 75 : La réception soigneuse et immédiate de l'œuvre chez un homme d'amaï	475
Figure 76: Le rituel de la place Schuman	482
Figure 77 : Des corps en recherche-crédation.....	483
Figure 78 : Une conférence-atelier à l'UNIGE.....	485
Figure 79 : L'inscription dans l'urbain d'une violente paix	489
Figure 80 : La Carto-strate	490
Figure 81 : Généraliser la méthode du théâtre déclencheur.....	492

Table des Vidéos

Vidéo 1 : Interview de P. Lamichhane à Pokhara	127
Vidéo 2 : Interview de P. Lamichhane à Pokhara	127
Vidéo 3 : Récit par l'image d'un visiteur népalais à Sirubari	151
Vidéo 4 : Interview de P. Lamichhane à Pokhara	159
Vidéo 5 : Interview de P. Lamichhane à Pokhara	179
Vidéo 6 : Un jeune adulte vient au kiosque pour prendre part au théâtre	288
Vidéo 7 : La lente entrée dans une pratique de l'attention	309
Vidéo 8 : Chercher le connu ou défier l'inconnu.....	319
Vidéo 9 : Le développement des coquilles de son corps propre.....	322
Vidéo 10 : Hypnose colombienne.....	348
Vidéo 11 : S. Pariyar lisant son poème à haute voix.....	356
Vidéo 12 : Scénette de garçons jouant le rôle des femmes.....	360
Vidéo 13 : Scénette de filles jouant le rôle des hommes.....	360
Vidéo 14 : Imitation d'une interaction homme/femme : la difficulté d'inverser les rôles	360
Vidéo 15 : Imitation d'une interaction homme/femme : un processus cathartique	360
Vidéo 16 : Mise en place d'un jeu d'interprétation.....	365
Vidéo 17 : Le théâtre image moteur d'interprétations plurielles	365
Vidéo 18 : Mise en place d'un synopsis.....	396
Vidéo 19 : Reprise de l'improvisation	396
Vidéo 20 : Subina à l'œuvre	403
Vidéo 21 : Comédiens et comédiennes cherchent leurs jeux de scène.....	403
Vidéo 22 : Intervention du public et de Pariksha.....	405
Vidéo 23 : La réception du public au sein des répétitions.....	406
Vidéo 24 : Le rappel à l'ordre de Pariksha.....	406
Vidéo 25 : Interview spontanée la veille d'une performance.....	409
Vidéo 26 : Interview spontanée à la suite d'une répétition	410
Vidéo 27 : Répétition dans l'espace domestique.....	410
Vidéo 28 : Une capture de la fête.....	439
Vidéo 29 : Un public actif qui encadre l'espace de la scène.....	439
Vidéo 30 : Corps-accords	479
Vidéo 31 : La résidence à Europole.....	480
Vidéo 32 : Le point de vue cinématographique d'un étudiant sur une résidence pédagogique...	488

Table des cartes

Carte 1 : Carte administrative des régions au Népal suite à la reconfiguration de Mars 2017	13
Carte 2 : Localisation des différents terrains explorés au Népal entre 2013 et 2020.....	14
Carte 3 :Le découpage administrative du District de Syangja.....	134
Carte 4 : Sirubari, l'un des neufs secteurs de Panchamul	135
Carte 5 : Vue satellite sur la répartition de l'habitat à Sirubari.....	135
Carte 6 : Le « village de Sirubari » : un ensemble discontinu	141
Carte 7 : La répartition topographique des lieux théâtraux à Sirubari	282

Table des Carnets de terrain

Carnet de terrain 1 : Faire de la recherche en féministe	51
Carnet de terrain 2 : Un atelier de <i>Kachahari nataka</i> au défi du genre	126
Carnet de terrain 3 : Discours de Pariksha en népali aux autorités gurung	261
Carnet de terrain 4 : Discours en népali de Pariksha dans le hall gurung	290
Carnet de terrain 5 : La difficulté de prendre la parole face à un groupe.....	316
Carnet de terrain 6 : L'épineuse question de la performance publique	386
Carnet de terrain 7 : Discussion sur la performance des femmes de basses castes	391
Carnet de terrain 8 : La punition.....	408
Carnet de terrain 9 : Hypothèse sur les réactions à la réception du livre	465

Table des Tableaux

Tableau 1 : La pyramide des castes au Népal : une logique de répartition de la pureté.....	69
Tableau 2 : Termes en anglais désignant des pratiques de recherche-création.....	92
Tableau 3 : Le Jana Sanskriti : un théatre de l'opprimé	114
Tableau 4 : Retranscription de l'entretien avec Pariksha Lamichhane � Pokhara.....	131
Tableau 6 : La compagnie Ru'elles : un laboratoire th�atral de rue	166
Tableau 7 : Répartition des terrains d'étude	186
Tableau 8 : Les jeux et leurs objectifs : quelques exemples appliqués dans le protocole.....	195
Tableau 9 : Répartition des matériaux de la mosaïque des données	208
Tableau 10 : Le DIXIT ou le photolangage et le je comme levier de la création th�atrale.	257
Tableau 11 : Répartition des pièces performées selon trois caractéristiques	429
Tableau 12 : Une typologie des aléas de la performance th�atrale � Sirubari.....	436
Tableau 13 : La restitution officielle du livre.....	468
Tableau 14 : Extrait du comité d'éthique de Montréal	518

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION GENERALE.....	9
UN ART DE LA SCENE A LA RENCONTRE DE LA GEOGRAPHIE.....	12
LA GENESE DU QUESTIONNEMENT : LE NEPAL RURAL	13
PRODUIRE DES SAVOIRS : FABRIQUER DES CONDITIONS D'ENONCIATION	16
STRUCTURE DE LA THESE.....	19
PARTIE 1 - DECLENCHER UNE RECHERCHE	23
CHAPITRE 1 - GEOGRAPHIE ET SAVOIRS SITUES POUR UN RENOUVELLEMENT EPISTEMOLOGIQUE	25
1. GEOGRAPHIES ET SAVOIRS SUR L'ESPACE : HERITAGES ET REVOLUTIONS	25
1.1 <i>Construire les faits géographiques.....</i>	25
1.2 <i>Quand la géographie emprunte le grand costume des sciences</i>	26
1.3 <i>Prendre des habits neufs.....</i>	29
2. L'EN-COMMUN DES ETUDES POST : PENSER UN « AU-DELA ».....	29
2.1 <i>A voix hautes : le chuchotement épars des études « post ».....</i>	30
2.2 <i>Un suffixe pour aller au-delà</i>	31
2.3 <i>Des voix oubliées : figure savante et marginalisation épistémique, le « spectre primitif ».....</i>	32
2.4 <i>La couleur de la recherche : inégaux accès à l'enquête, autocensure et rapports de domination.....</i>	34
3. LE SPECTRE FEMININ : ANDROCENTRISME, NATURALISATION ET DOMINATION DES SCIENTES	36
3.1 <i>L'identification d'un « spectre féminin » dans les sciences.....</i>	37
3.2 <i>L'héritage du masculin générique, quelles lectures pour une recherche en terrain népalais ?.....</i>	38
3.3 <i>En terminer avec la référence tacite : une responsabilité scientifique</i>	41
3.4 <i>Géographie et engagement : une actualité renouvelée.....</i>	44
4. UNE SCIENCE DE LA RELEVÉ : POUR DES SAVOIRS SITUES.....	46
4.1 <i>L'objectivité, une ruse divine.....</i>	46
4.1.1 <i>La neutralité axiologique du sujet de connaissance : un effort artificiel.....</i>	46
4.1.2 <i>Une objectivité faible.....</i>	48
4.2 <i>Voir depuis quelque part : des épistémologies du point de vue</i>	50
4.2.1 <i>Un <i>feminist standpoint</i> : une refonte épistémique autour du sujet féministe.....</i>	51
4.2.2 <i>Les points de vue des femmes : privilège épistémique au risque de l'essentialisme ..</i>	53
4.3 <i>Démocratie, engagement et scientificité : comment reconfigurer une objectivité forte ?</i>	55
4.4 <i>Éditer des savoirs, la question des moyens disponibles.....</i>	57
4.4.1 <i>Des savoirs-pouvoir : l'enjeu de la réflexivité</i>	57
4.4.2 <i>Raconter depuis les points de vue situés : l'enjeu de médiatiser les expériences</i>	59
4.4.3 <i>Qu'est-ce que faire de la science féministe ? S'inscrire dans « une divergence solidaire ».....</i>	60
4.4.4 <i>Bien voir ou l'éducation du regard.....</i>	62

5. LE GENRE : UNE « CATEGORIE UTILE » ET PROBLEMATIQUE APPLIQUEE AUX TERRAINS NEPALAIS	64
5.1 <i>Penser le genre au Népal : une série de normativités spirituelles et sociales</i>	65
5.2 <i>L'espace comme garant d'un ordre du monde genré, l'exemple de Chaupadi</i>	68
5.3 <i>Faire du genre, faire en corps du terrain</i>	71
5.4 <i>L'impossible terrain ?</i>	74
6. LES SAVOIRS SITUES : UN ENJEU DE METHODES	75
6.1 <i>Croiser géographie et savoirs situés féministes : une opportunité ?</i>	76
6.2 <i>Penser concrètement des conditions d'énonciation</i>	77
6.3 <i>L'atout des géographes : penser et produire la situation</i>	79
CONCLUSION	80
CHAPITRE 2- GEOGRAPHIE ET THEATRE : UNE PRAXIS DE LA CREATION POUR UNE ETUDE EN TERRAIN NEPALAIS	81
1. UNE GEOGRAPHIE DES SENS, L'EMERGENCE D'UNE GEOGRAPHIE SENSIBLE ?	81
1.1 <i>Géographie du sensible et géographie des émotions : en quête des narrations de l'espace qui produisent du « sens » et du lien</i>	82
1.2 <i>Emotion : une définition de la motion</i>	84
1.3 <i>Quels champs méthodologiques pour une géographie sensible ?</i>	85
1.4 <i>Art et géographie : de nouvelles voix de médiation</i>	88
1.4.1 <i>Un décloisonnement des disciplines</i>	88
1.4.2 <i>La création en géographie : nouvelle donne/détour ou retour ?</i>	89
2. CREATION ET PARTICIPATION, UNE METHODE A LA CONFLUENCE DE DIFFERENTS COURANTS	91
2.1 <i>Recherche-Création : l'émergence d'un champ</i>	91
2.2 <i>L'art comme médiation, la critique comme horizon</i>	94
2.3 <i>Recherche action participative et recherche-création, une double affiliation</i>	96
3. THEATRE ET ARTS PERFORMATIFS : DE QUELLE THEATRALITE PARLER ?	100
3.1 <i>Théâtre et géographie : paradoxes en série</i>	100
3.2 <i>Une vision euro-péo-centrée du théâtre</i>	101
3.3 <i>Théâtre de plateau et théâtralités quotidiennes : comprendre l'espace comme une scène</i>	104
3.4 <i>Une poétique de la forme et de l'action : l'apport des Performances Studies pour la géographie</i>	106
3.5 <i>Le théâtre de l'opprimé : des performances aux contre-récits</i>	110
3.5.1 <i>Un théâtre en contexte</i>	110
3.5.2 <i>Le Théâtre de l'opprimé : la genèse d'Augusto Boal</i>	110
3.5.3 <i>Les principes d'un théâtre d'essai : une poétique de l'opprimé</i>	111
4. ARTS DE LA SCENE ET ARTS DE RUE AU NEPAL : UN THEATRE ENTRE POUVOIR AUTORITAIRE ET DEMOCRATIE	115
4.1 <i>Le théâtre des Rois : mise en scène du pouvoir et mutisme populaire</i>	116
4.2 <i>La performance comme contestation de l'ordre : le théâtre politique pour une démocratie en actes</i>	118
4.3 <i>Kachabari natak et théâtre de l'opprimé : la circulation des modèles du théâtre communautaire</i>	121
5. LE CHOIX DU THEATRE A SIRUBARI : LA FABRIQUE D'UNE COOPERATION POUR UNE RECHERCHE PARTICIPATIVE EN GEOGRAPHIE	124
5.1 <i>Formation de Pariksha et son rapport au théâtre</i>	124
5.2 <i>Pariksha et Lise, artiste et chercheuse, un duo intuitif</i>	127

5.3	<i>Genèse d'une rencontre pour l'hypothèse de la scène.....</i>	128
5.4	<i>Le choix de coopérations rémunérées.....</i>	132
6.	SIRUBARI : UNE CARTE DE VISITE POUR UN THEATRE EN CONTEXTE.....	134
6.1	<i>Un village symptomatique des mutations du milieu rural népalais.....</i>	136
6.2	<i>Un ensemble spatial fragmenté.....</i>	140
6.2.1	<i>Une partie gurung de l'occupation du territoire.....</i>	140
6.2.2	<i>Les castes indo-népalaises : l'autre Sirubari.....</i>	144
6.3	<i>Un développement atypique : le tourisme chez l'habitant.....</i>	147
6.4	<i>D'une mise en scène touristique à la mise en scène théâtrale : l'invisible en jeu.....</i>	151
	CONCLUSION.....	155
	CHAPITRE 3- LE THEATRE DECLENCHEUR, FABRIQUE D'UN PROTOCOLE DE RECHERCHE PARTICIPATIVE.....	157
1.	DE LA PARTICIPATION AU PRENDRE PART.....	157
1.1	<i>Récit d'une participation à obstacles.....</i>	157
1.2	<i>Faire partie.....</i>	160
1.3	<i>Prendre part.....</i>	163
2.	LE THEATRE DECLENCHEUR : LA THEATRALITE AU SERVICE D'UN ART EMANCIPATEUR.....	165
2.1	<i>Un terme co-produit avec le collectif Ru'elles.....</i>	166
2.2	<i>Le corps.....</i>	167
2.3	<i>L'espace.....</i>	171
2.4	<i>La communauté.....</i>	172
3.	LE THEATRE DECLENCHEUR : UN DISPOSITIF DE RECHERCHE.....	174
3.1	<i>Un dispositif facilitateur.....</i>	175
3.2	<i>L'inter-objectivation : un outil pour bien voir.....</i>	177
3.3	<i>Fiction, réel et représentation : matériaux pour la géographie.....</i>	180
3.4	<i>Place de la chercheuse au sein d'un dispositif théâtral.....</i>	181
4.	LES SIX ETAPES DU THEATRE DECLENCHEUR.....	185
4.1	<i>Des terrains au protocole : la mise en place d'un dispositif.....</i>	185
4.2	<i>Se familiariser.....</i>	188
4.3	<i>Réunir un groupe.....</i>	191
4.4	<i>Les jeux.....</i>	193
4.5	<i>Le théâtre image.....</i>	196
4.6	<i>Le synopsis.....</i>	199
4.7	<i>La représentation publique.....</i>	201
5.	DOCUMENTER LE THEATRE : PASSER DE L'ART DE LA SCENE A L'ART DE LA THESE.....	203
5.1	<i>L'irréductibilité d'un art vivant : l'enjeu de la trace.....</i>	203
5.2	<i>Des arts visuels au service de la traduction : une donnée à voir.....</i>	205
5.3	<i>La production d'images : pouvoirs analytiques et esthétiques.....</i>	209
	CONCLUSION.....	213
	PARTIE 2- DU LIEU THEATRAL A L'ESPACE DE LA PERFORMANCE : ANALYSER LES ESPACES DU THEATRE A SIRUBARI.....	215
	INTRODUCTION.....	235

CHAPITRE 4- LE THEATRE : UN LIEU AUTRE POUR REVELER L'ORGANISATION DE L'ESPACE..... 239

1. LECTURE DES INERTIES AU DISPOSITIF THEATRAL	240
1.1 <i>Le théâtre sans lieu</i>	240
1.2 <i>L'école, continuum de rapports de force entre système ouvert et système clos</i>	241
1.3 <i>Les obstacles du prendre part individuellement</i>	246
1.4 <i>« Viens plutôt chez moi » : la mise en scène d'une présentation de soi</i>	248
1.5 <i>L'identité narrative ou la difficulté à se raconter autrement</i>	250
2. LES LEVIERS DU THEATRE DECLENCHEUR.....	252
2.1 <i>Le temps long d'une familiarisation en faveur d'une intégration</i>	252
2.2 <i>Des informatrices privilégiées</i>	254
2.3 <i>Créer l'union avec des jeux théâtraux</i>	256
2.4 <i>Force et pression de la communauté</i>	259
3. RECHERCHER DES LIEUX POUR FAIRE DU THEATRE : UN PROCESSUS REVELATEUR DES ORGANISATIONS LOCALES DE L'ESPACE	263
3.1 <i>Rapport au domicile</i>	264
3.2 <i>L'espace public : des vécus différenciés au prisme du loisir et de la permission</i>	267
3.3 <i>La fabrique de l'espace : un apprentissage questionné par les cartes mentales d'adolescent·es</i>	272
3.4 <i>Le tourisme, un opérateur spatial de la différence entre les castes</i>	276
4. LE LIEU THEATRAL	278
4.1 <i>L'ambivalence heuristique du lieu en géographie</i>	279
4.2 <i>L'avènement du lieu théâtral comme composition avec la matérialité concrète et symbolique des lieux</i>	281
4.3 <i>Le lieu théâtral ou la coprésence comme condition de l'expérience</i>	288
4.4 <i>Un lieu aux limites sensibles</i>	295
5. CROISER LES LECTURES ET LES PRATIQUES EMANCIPATRICES A PARTIR DE LIEUX AUTRES	298
5.1 <i>Une requête matérielle et concrète pour un « lieu à soi »</i>	298
5.2 <i>Le lieu théâtral : une hétérotopie</i>	300
5.3 <i>Penser les savoirs situés à partir de pratiques de lieux</i>	303
CONCLUSION	305

CHAPITRE 5- LA SCENE : EXPERIMENTER, REPRESENTER ET TRANSFORMER LE QUOTIDIEN..... 307

1. SE METTRE EN SCENE : UNE ENTREE SENSIBLE.....	308
1.1 <i>Se connecter à soi, se connecter aux autres</i>	308
1.2 <i>S'échauffer : réveiller les sens et attester d'un corps-mémoire</i>	313
1.3 <i>D'inégales appropriations de l'outil selon la composition sociologique des groupes</i>	315
1.4 <i>Elargir les « coquilles » de soi</i>	320
2. LA FABRIQUE DE MATERIAUX POUR UN ESPACE COLLECTIF D'ENQUETE	323
2.1 <i>Le théâtre, une pratique de l'extime</i>	323
2.2 <i>Les horloges du quotidien : une sélection personnelle des rituels</i>	325
2.3 <i>Les lignes de vie : pierre angulaire du devenir de l'être et agentivité de la rature</i>	327
2.4 <i>Explicitier la fabrique des rôles sociaux : accusation et objectivation des rôles femmes/ hommes</i>	332
2.4.1 <i>La liste élaborée par les femmes gurung</i>	332
2.4.2 <i>La liste élaborée par un groupe d'adolescent·es</i>	335

2.5	<i>Faire parler les registres corporels du quotidien : les données du théâtre image</i>	339
2.5.1	Nul ne sait ce que peut le corps	339
2.5.2	Des tabous à l'expression des corps	340
2.5.3	Une variété d'incarnation sur un même thème	341
3.	TRANSFORMER LA MATIERE : NOT MAGIC BUT WORK.....	345
3.1	<i>L'entraînement du corps-matériau pour interroger les rapports de domination</i>	345
3.1.1	« Marcher comme une grande personne »	346
3.1.2	Le jeu du miroir	347
3.1.3	L'hypnose colombienne	347
3.1.4	Le tombé-porté solidaire	349
3.1.5	Donner de l'ampleur aux gestes	350
3.2	<i>Transformer un récit de soi en expression poétique</i>	354
3.3	<i>Les vertus de l'imitation dans le théâtre déclencheur</i>	358
3.4	<i>L'interprétation collective pour une fabrique itérative du sens</i>	365
4.	LA SCENE A SIRUBARI : UNE SEMIOLOGIE POLITIQUE.....	368
4.1	<i>Scène et théâtralité : qu'est-ce qu'une représentation de théâtre pour la géographie ?</i>	368
4.2	<i>La scène, une articulation d'espaces</i>	371
4.3	<i>L'étude concrète d'une sémiologie de la scène</i>	374
4.4	<i>Créer un espace d'action politique</i>	377
4.4.1	Un espace politique du groupe.....	377
4.4.2	Un espace pour identifier la nature des déterminations sociales.....	378
4.4.3	Passé nécessaire et futur ouvert	379
4.4.4	Passer du corps au politique	380
	CONCLUSION	382
	CHAPITRE 6 - L'ESPACE DE LA PERFORMANCE	383
1.	LA PERFORMANCE : L'ENJEU DE DONNER A VOIR.....	383
1.1	<i>Construire une pièce : perspective de recherche et processus narratif</i>	384
1.2	<i>Faut-il faire une performance ? Risques et opportunités d'une exposition de soi</i>	386
1.3	<i>Choisir des thématiques et des rôles à prendre : une délibération autour de la transgression</i>	390
2.	DE L'ECRITURE DE PLATEAU A LA MORALE D'UNE PIECE : L'ELABORATION DES ŒUVRES EN CONTEXTE.....	394
2.1	<i>L'écriture par le théâtre forum</i>	394
2.2	<i>Une dramaturgie écrite par Pariksha Lamichhane</i>	396
2.3	<i>L'adaptation d'une pièce existante</i>	397
2.4	<i>Futurs ouverts et dessin d'une morale</i>	398
3.	LA RÉPÉTITION: UNE PRATIQUE FERTILE	402
3.1	<i>Une étude de la répétition</i>	402
3.2	<i>Les objectifs de la répétition</i>	403
3.3	<i>Interaction, regard de l'autre et transformation de soi</i>	405
3.4	<i>Entre indisponibilité et engagement : l'organisation fragile des répétitions</i>	408
4.	LES PERFORMANCES DE SIRUBARI.....	411
4.1	<i>Pièce performée des adolescent·es : 18 avril 2017</i>	412
4.2	<i>Pièce performée par les femmes gurun·g : 4 novembre 2017</i>	415
4.3	<i>Pièce performée par les adolescent·es : 4 novembre 2017</i>	418

4.4 Pièce performée par les adolescent·es : 29 mars 2018	422
4.5 Pièce performée par les femmes damaï et kami : 30 mars 2018	425
4.6 Une analyse thématique des pièces représentées	429
5. L'ESPACE DE LA PERFORMANCE, UNE COPRESENCE.....	433
5.1 À la recherche d'un public.....	433
5.2 L'aléa d'un évènement théâtral.....	435
5.3 Avant/après la performance : une chronologie de la fête.....	438
5.4 L'espace de la performance : une étude de l'interaction scène/ hors-scène dans la pièce des Gurung....	439
5.5 La participation ou le « paradoxe du spectateur » (Rancière, 2008).....	443
5.6 Les traces d'une performance	445
CONCLUSION	449

PARTIE 3- RESTITUER, TRANSFERER ET EVALUER LE THEATRE

DECLENCHEUR.....	451
-------------------------	------------

CHAPITRE 7- LE THEATRE : UNE PRATIQUE A HAUTS RISQUES ? CRITIQUES ET GENERALISATION D'UNE METHODE QUI PENSE UNE ETHIQUE DANS LA PRATIQUE

1. FABRIQUER UN OBJET COMMUN DE SAVOIRS : LES POSSIBILITES D'UN AU-DELA DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE	454
1.1 Considérer les inégalités épistémiques	454
1.2 Partir sans trahir.....	457
1.3 Les processus d'écriture d'un ouvrage porté à Sirubari.....	458
1.4 Matérialiser des passerelles entre la cité et la recherche universitaire.....	461
2. RENDRE UN OUVRAGE SUR LE TERRAIN : CAS D'ETUDE D'UNE RECEPTION.....	465
2.1 Nouvelle lecture des enjeux de pouvoirs	465
2.2 L'objet de reconnaissance.....	469
2.3 Un renversement de « l'intérêt » de la démarche de recherche et de pratique théâtrale.....	472
2.4 Le livre : objet de dialogue à l'échelle du village	475
3. QUEL TRANSFERT DE LA METHODE THEATRALE ? DIVERS CONTEXTES POUR FAIRE DE LA GEOGRAPHIE PAR LA SCENE.....	478
3.1 Le collectif corps-accord : espace de recherche pour la géographie sensible	478
3.2 Ateliers et résidences avec la compagnie Ru'elles	480
3.3 Des conférences-ateliers : nouvel espace de recherche-crétion	484
3.4 Le théâtre comme pratique pédagogique : l'expérience fondatrice d'une mise en scène de Goffman	486
3.5 « Violente Paix » : questionner la fabrique de l'urbain par la médiation artistique	489
4. VERS UNE GENERALISATION DE LA METHODE DE RECHERCHE.....	492
4.1 Les outils du théâtre déclencheur.....	492
4.2 La mise en œuvre de la méthode.....	494
4.3 Les données du théâtre : l'objet scénique et ce qu'il dit du dehors.....	495
4.4 Les résultats de la méthode : un point névralgique pour donner à voir et analyser	497
4.5 Atouts et limites de la méthode.....	498
5. UNE CRITIQUE DE L'OUTIL THEATRAL	500
5.1 Ouvrir le champ des émotions, le risque de jouer à l'apprenti·e chercheur·e.....	500
5.2 Constituer un groupe, comment composer avec une inclusion paradoxale ?.....	503
5.3 Chasser une oppression par la porte, est-ce la voir revenir à la fenêtre ?	506

5.4 Le théâtre dans le cadre de l'enseignement, une pédagogie à haut risque.....	509
5.5 La performance est-elle une modalité de coprésence spatiale propice au dialogue ?.....	510
6. L'ETHIQUE DU THEATRE DECLENCHEUR : UNE IMPOSSIBLE REGULATION	512
6.1 Les comités d'éthique, un modèle précurseur ?	513
6.2 Contractualiser et légiférer : ce que les comités d'éthique protègent et ce à quoi ils s'exposent	516
6.3 Evaluer l'ethnocentrisme des principes d'éthique	519
6.4 Fabriquer une éthique dans la pratique	523
CONCLUSION	525
CONCLUSION GENERALE	527
LE THEATRE : UN DISPOSITIF CORPOREL ET RELATIONNEL.....	527
DECENTRER L'EPISTEMOLOGIE, UN CAS DE RECHERCHE-CREATION.....	530
ADOPTER UN REGARD GEOGRAPHIQUE SUR LE THEATRE	531
PENSER LE SENSIBLE, EPROUVER L'ESPACE : PERSPECTIVES POUR LA RECHERCHE ET L'ENSEIGNEMENT	532
ANNEXES.....	535
ANNEXE 1 - LIVRE CO-ECRIT AVEC PARIKSHA LAMICHHANE ET ILLUSTRE PAR LILA PEUSCET : <i>SIRUBARI A VILLAGE ON STAGE</i> , 2019.	535
ANNEXE 2- LES DIVISIONS ADMINISTRATIVE DE GANDAKI DEPUIS MARS 2017	536
ANNEXE 3- DOCUMENT PROGRAMMATIF D'UNE FEUILLE DE ROUTE DES ATELIERS DE THEATRE A DESTINATION D'UN GROUPE D'ADULTE. SOURCE : PARIKSHA LAMICHHANE, AVRIL 2018.....	537
ANNEXE 4 - DOCUMENT PROGRAMMATIF D'UNE FEUILLE DE ROUTE DES ATELIERS DE THEATRE A DESTINATION D'UN GROUPE D'ADOLESCENT·ES. SOURCE : PARIKSHA LAMICHHANE, OCTOBRE 2017.	543
ANNEXE 5- REPORTAGE VIDEO SUR LA METHODE THEATRALE A SIRUBARI. SOUCE : ROCK'N'WOOD, HORS SERIE SAISON 2. MAXIME KGOZIEN ; ELODIE BERTHE.....	547
BIBLIOGRAPHIE	549
TABLE DES FIGURES	569
TABLE DES VIDÉOS.....	572
TABLE DES CARTES	573
TABLE DES CARNETS DE TERRAIN	573
TABLE DES TABLEAUX	574
TABLE DES MATIÈRES.....	575

Se mettre en jeu. Enquêter dans le Népal rural par le théâtre déclencheur

Cette thèse s'inscrit au croisement de la recherche-crédation, des épistémologies des savoirs situés et des méthodes de terrain participatives chez les géographes. À partir de la mise en place d'une méthode dite de « théâtre déclencheur » dans le village de Sirubari dans le centre-ouest du Népal, ce travail analyse une pratique immersive et collective de mise en scène. Accompagnée de la metteuse en scène népalaise Pariksha Lamichhane, cette méthode a impliqué cinq groupes de théâtre, tous participant à des ateliers de création avant d'élaborer des performances publiques. Mon étude propose donc d'entrevoir la scène comme un espace d'enquête privilégié, dont l'enjeu est de représenter des espaces absents, de mobiliser des langages corporels, des émotions et des voix poétiques pour donner à voir des interprétations situées de la vie quotidienne. En étudiant successivement « le lieu théâtral », « le dispositif scénique » et « l'espace de la performance », j'interroge la manière dont le langage théâtral transgresse des rôles établis en rendant visible des voix d'ordinaire marginalisées. Parce qu'il invite un collectif à prendre part aux enjeux de société, je suggère que le théâtre permet d'investir collectivement un espace de jeu qui laisse des futurs ouverts. Dispositif résolument expérimental, le théâtre crée des données qui sont utiles aux géographes mais crée aussi des pouvoirs d'agir. Toutefois, parce que l'engagement collectif dans cette pratique est élevé, parce que les sujets abordés par les corps sont souvent intimes et tabous, cette thèse interroge l'éthique de la pratique. En généralisant une méthode à partir d'un cas d'étude au Népal, ce travail souhaite finalement contribuer à nourrir des liens entre théâtre et géographie, dans la perspective d'un renouvellement épistémologique et politique des savoirs.

Mots clefs : Théâtre ; Savoirs situés ; Népal rural ; Féminisme ; Méthode ; Recherche-crédation ; Performance ; Participation ; Ethique

Staging the stakes: an inquiry into rural Nepal through theater

This thesis is at a crossroads between the domains of creative research, epistemology and participative field-work methodology applied to geography. This work is based on the implementation of a method dubbed « théâtre déclencheur » (“triggering theater”) in Sirubari, a village in centre-west Nepal, and aims to analyse the results of collective, immersive practices of stage play. Designed with Nepali stage director Pariksha Lamichhane, this method enlisted five theatre companies, who all took part in creative workshop programmes before public performances could be put together. My study aims to consider the theatrical stage as a locus particularly well-suited to geographic inquiry, where representing absent spaces, mobilising body languages, emotions and poetic voices become central to illustrating daily life events and making their interpretations visible and tangible. The successive studies of “performing arts as a locus”, “theatrical set-ups” and “performing spaces”, have allowed me to question how dramatic language breaks traditionally designated roles by making ordinarily marginalised voices heard. Since it encourages a group to take part in social issues, I propose that dramatic arts dynamics allow the collective appropriation of a stage where scenari open on different possible futures. Because they are inherently experimental, performing arts not only yield precious and useful data for geographers, they also give rise to empowerment and action. However, this practice is characterised by strong collective commitment and the topics it approaches, using the body as a vector, are often private and taboo. Therefore this thesis raises the question of their ethics. Through the extension of a methodology from the Nepali case-study, this work aims to contribute to the budding research relations between geography and the theater; I reckon that this growing relation may widen the political and epistemological scope of the field.

Key Words: Theater; Situated Knowledges; rural Nepal; Feminism; Method; Creation-research; Performing arts; Participation; Ethic