MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Jouer la norme pour la changer par la pratique théâtrale

Clément Poutot

10.58048/2263-7664/2005

Transnationalité & Transculturalité - L'Expérience de l'ailleurs

Introduction

Fondé par des artistes du Bengale-Occidental en 1985, le Jana Sanskriti (« Culture du Peuple ») pratique un théâtre épique, qu'il va métisser en s'appropriant une autre forme théâtrale née en Amérique latine dans les années 70 : le théâtre de l'opprimé[1]. Cette appropriation a impulsé le développement d'équipes théâtrales implantées dans de nombreux villages du Bengale-Occidental, aussi le Jana Sanskriti compte-t-il aujourd'hui plus de six cents membres répartis dans une trentaine de groupes. Ces équipes théâtrales entretiennent une relation avec leurs publics qui va bien au-delà d'un rapport « conventionnel » entre spectateurs et artistes.

Dans un article sur la pratique artistique de ce groupe[2], nous avons montré à partir d'une des représentations emblématiques du nom de *Shonar Meye*[3], en quoi les théâtres forums du Jana Sanskriti instauraient un échange avec le public, composé de villageoises et de villageois des 24 Parganas[4] en visant à transgresser les normes sociales. Dans

notre recherche doctorale, nous décrivions la relation que le Jana Sanskriti instaure avec son public à partir des points suivants :

— La représentation théâtrale est donnée contre l'hospitalité offerte par les participants du village.

— Le cadre singulier du théâtre forum proposé par les praticiens est accepté par les participants[5].

— À travers l'échange entre les praticiens et les participants, des effets sont attendus sur scène et par extension dans le réel. Pour cela, le Jana Sanskriti prolonge les représentations théâtrales par diverses actions (réunions, formations, manifestation, *etc.*).

— Lors de cette relation, les participants sont amenés à prendre parti.

— Les relations qui se tissent se basent sur l'instauration d'un échange dialogique.

— Dans cet échange, l'attitude des praticiens comprend à la fois un acte de défi (par le fait de provoquer le groupe de villageois à répondre en prenant part à l'action théâtrale) et un acte de générosité (en proposant une médiation venant interroger des problématiques traversées par les villageois et les villageoises).

— Du côté des participants, lorsqu'ils montent sur scène pour incarner un personnage, les personnes qui le font engagent leur propre personnalité dans cet échange.

— De manière générale, le tissage de ces relations peut être compris comme l'instauration d'un échange propre au don cérémoniel[6] ; lequel recouvre les trois dimensions du don présentes au moment du forum : il y a tout d'abord contre-don de réplique comme réponse au défi lancé par les praticiens à aller affronter l'oppresseur. En allant donner la réplique à l'oppresseur, les spect'acteurs et les spect'actrices se nouent par un don réciproque au praticien, notamment parce qu'ils ont accepté de relever le défi. Le fait d'aller effectuer cet affrontement représente surtout un don solidaire qui est adressé à l'ensemble du groupe. Ces dons solidaires expriment ce que Pizzorno nomme des *incitations de solidarités* qui cherchent à agir « sur le besoin de l'individu d'entrer en relations de solidarité avec les autres, de telle façon qu'elles permettent la reconnaissance spécifique et réciproque de sa propre identité. »[7]

Si cette analyse nous semble toujours pertinente, elle omet de prendre en compte la dimension artistique en attribuant l'efficacité de cette pratique à la singularité des méthodes du théâtre de l'opprimé et aux mécanismes propres au théâtre forum. Or, dans la pièce *Shonar Meye* – sur laquelle nous nous sommes grandement appuyé pour produire cette analyse relationnelle –, la dimension artistique ne peut être balayée pour saisir la possible efficacité de cette représentation pour transformer la norme. Dans cet article, nous souhaitons donc revenir sur la manière dont le Jana Sanskriti exprime une intentionnalité à travers la pratique artistique en cherchant à montrer en quoi l'objet artistique mobilisé ici sert de relais matériel entre des personnes pour organiser un réseau de relations sociales qui médiatise l'intentionnalité[8] de ce groupe.

Pour cela, nous reprendrons la représentation de *Shonar Meye* pour mettre en avant des passages clés de la pièce qui expriment avec force la manière dont la dimension artistique est mobilisée : tout d'abord dans l'introduction de la pièce, puis en mettant la focale sur deux moments de la représentation, l'un renvoyant à l'activité des femmes dans le foyer, l'autre mobilisant la déesse Durgā dans une séquence onirique.

Le choix de l'art traditionnel populaire

Shonar Meye traite de la vie d'une jeune femme avant, pendant et après son mariage. La pièce dure environ trente-cinq minutes et comporte plus de quinze saynètes, toutes entrecoupées de danses et de chants traditionnels qui assurent le rôle de transition. Les trois moments de la vie de cette femme s'enchaînent chronologiquement par fragments, ce qui permet de désindividualiser l'histoire en offrant une distanciation par rapport aux personnages, tout en donnant aux spectateurs et surtout aux spectatrices la possibilité de s'identifier à un fragment en particulier (avant, pendant ou après le mariage).

Comme chaque représentation du Jana Sanskriti, elle commence par des chants et par la *danse des bâtons.* Les acteurs forment deux cercles concentriques, point de départ de leur chorégraphie. Au son des tablas et des chants, ils commencent à se mouvoir de manière synchronisée, un bâton dans chaque main, qu'ils vont entrechoquer entre eux ou avec ceux des autres. Les acteurs se croisent et passent d'un cercle à l'autre en tournant en sens inverse. Ils enchaînent ainsi différentes combinaisons, de plus en plus rapides et de plus en plus complexes. Cette première partie est très dynamique avec un

rythme qui accélère graduellement. La danse des bâtons dégage une puissance qui permet aux acteurs de *faire le groupe*. Du côté du public, on ressent que cette danse sort les villageois et les villageoises de leur vie quotidienne.

Au début d'une représentation, nous avons souvent vu des personnes continuer à discuter entre elles sans être attentives à la scène qui venait de s'installer dans le village. Puis commence la danse des bâtons qui a quelque chose d'hypnotique. Lorsqu'elle accélère, il n'est pas rare qu'explose une salve effrénée d'applaudissements, exprimant un bonheur visuel et auditif immédiat. Ici l'applaudissement n'est pas un rituel de fin de spectacle comme on peut le trouver lors de représentations théâtrales occidentales, il émerge spontanément si le collectif se sent pris.

L'enchaînement des chants et de la danse permet de faire entrer le public dans le spectacle et est à plusieurs reprises mobilisé durant la pièce pour rythmer la représentation. De manière générale, ce recours à l'art lyrique et chorégraphique est intentionnellement mobilisé par le Jana Sanskriti qui y voit un instrument de dialogue.

> Indian folk art incorporates the potential for dialogue. In the days when I was trying to integrate myself with life in the village, I came across traditional folk art, and for the first time in my life I saw an episodic theatre form. It was called Gajan, and it uses either song or dance to move from one episode to another. I noticed many forms where empathy was not something expected from the spectators. Characters are portrayed as full of conflict – even those of gods. […] Traditional art used to be a vehicle for the argumentative epic tradition, with the objective of creating an intellectual space for the people in society, very much in the way Brecht later made use of it.[9]

Comme le remarque Ralph Yarrow, « la représentation fait partie intégrante de la situation sociale et quotidienne, plus que quelque chose qui serait séparé d'elle, comme dans le cas de l'"art" au sens occidental post-médiéval du terme. »[10] L'espace de la représentation dépasse de loin celui du monde occidental. Si nous rejoignons Yarrow, dans son analyse de l'espace différencié de représentation, il reste important de veiller à ne pas tomber dans les travers folkloristes opposant une douce culture populaire à une culture savante hégémonique. Pour cela nous suivrons les traces de Dumont – et de Mauss avant lui – qui réfléchissait en termes de milieu, en opposant « fait local » et

« global »[11]. Comme le note Raphaël Rousseleau :

> Ce couple n'est pas à entendre dans un sens purement géographique, et la métaphore convient tout à fait au type de relation que Dumont veut décrire. Le fait local, en effet, peut s'entendre comme la reproduction d'un modèle général. Mais il est surtout une application originale ou mieux, une appropriation de ce modèle qui reste, quant à lui, virtuel (ou discursif) tant qu'il n'est pas réalisé.[12]

L'utilisation du qualificatif « local » se substitue chez Dumont au qualificatif « populaire » souvent chargé de présupposé. Plutôt que de chercher à distinguer arbitrairement les différences entre « folkart » et son utilisation « moderne » par le Jana Sanskriti, il semble plus intéressant de penser son appropriation. Cette approche compréhensive du fait local permet de dégager à la fois les influences d'une culture indigène et la prégnance d'une culture englobante. La manière d'investir le *folkart* du Jana Sanskriti est bien une forme « d'appropriation » d'un modèle culturel local que l'on trouve principalement dans les campagnes du Bengale-Occidental[13], mais en mettant l'accent sur la capacité de ces traditions populaires à mettre en œuvre le même espace que des dramaturges et metteurs en scène plus contemporains comme Brecht. Cette « application originale » légitime ainsi l'actualité de cet art traditionnel populaire sans chercher à l'enfermer dans une identité close.

En choisissant de recourir à cette esthétique culturelle locale et populaire, le Jana Sanskriti s'assure aussi que le théâtre qu'il produit ne soit pas isolé, mais en relation avec d'autres œuvres auxquelles le public confère déjà une reconnaissance et qui possèdent déjà un pouvoir de fascination[14]. Ce choix artistique vient conglutiner différentes séquences de la vie du protagoniste, une femme qui s'appelle Amba

La représentation *Shonar Meye*

L'histoire se passe dans un village du Bengale-Occidental. Dans un style poétique propre à l'esprit lyrique bengali, la pièce s'ouvre avec une chanson qui évoque la richesse et la beauté du territoire, des fleurs et des arbres qu'on y trouve, où chantent de majestueux oiseaux. Une jeune fille entre en scène. Elle est la reine de ces terres ; terres qui sont les

plus précieuses, qui sont celles de sa propre mère. Toutefois, au cœur de cet Éden, cette fille crie : « *donnez-moi la liberté !* » Ce cri apparaît comme une contradiction dans un village où la nature donne accès à tout ce qui est nécessaire pour bien vivre. Pourtant, cette fille demande à être libérée. La danse termine et trois femmes se placent face à la scène. Elles sont aux prises avec trois hommes placés juste derrière elles. Les femmes disent : « *Nous voulons sortir*. » Et les hommes répondent : « *Non, les femmes ne sont pas censées aller à l'extérieur !* » Ces phrases introductives, qui viennent accompagner la symbolique des corps tourmentés et presque figés, donnent le ton de la pièce.

Dans la première partie de pièce, Amba est d'abord représentée enfant. Cette première partie de la pièce va mettre l'accent sur les inégalités face à l'éducation qu'il existe entre les filles et les garçons. Elle présente Amba cherchant à convaincre son frère, sa mère et son père qu'elle aussi a le droit d'accéder à l'éducation. Malgré sa volonté de leur faire entendre raison, Amba doit se plier à occuper les tâches qui lui incombent consistant principalement à assister sa mère dans les tâches ménagères.

La deuxième partie de la pièce annonce un tournant dans la vie de la jeune fille. Le père rentre ravi dans la maison et annonce qu'il a trouvé un prétendant. Il s'inquiète néanmoins du montant exorbitant de la dot. Avec sa femme, ils abordent le fait de faire un prêt à la banque, de vendre ses terres, ou même la maison. La mère appelle sa fille et l'apostrophe d'un air faussement enjoué pour lui dire de se préparer, car son prétendant arrive avec sa famille qui veut la voir. Amba ne comprend pas et désapprouve, mais la mère coupe court à cette discussion. Dans la scène suivante, le père s'impatiente sur le pas de la porte dans l'attente de la future belle famille. Quand celle-ci arrive, une chorégraphie commence où l'on assiste au rituel de vérification du corps de la jeune fille. Ce moment poignant est mis en scène de manière humoristique en évacuant le verbe pour ne laisser que les corps accomplir leur rôle sur un rythme précis et régulier au rythme des tablas. Ce cérémonial est effectué par le beau-père. La conversation prend la forme d'onomatopées chantées. Tout le corps de la promise est passé à l'examen : le nez, les yeux, les mains, les pieds, les jambes, la longueur des cheveux, l'absence de lunettes et de malformation…

Après ce contrôle, le beau-père annonce que la fille lui convient et qu'il souhaite parler de la dot. Le père accepte en rappelant à son interlocuteur qu'il doit garder à l'esprit que sa famille est pauvre. Le beau-père le rassure avec un sourire narquois et annonce sa

demande de dot. Il souhaite entre autres une chaine en or, des boutons en or pour le punjabi de mariage. Et il faut aussi une moto et 20 000 roupies.

Voyant le père d'Amba désemparé, le beau-père l'informe qu'il existe des aides pour trouver cette somme. Sur scène, trois masques mortuaires[15] arrivent. Ils représentent le bailleur de fonds pour les terres, l'agent immobilier qui rachète les maisons et le banquier qui souscrit des prêts. Amba et son père sont figés et acculés à accepter la rencontre avec les trois fossoyeurs sociaux. En arrière-plan, on voit le beau-père et son fils se réjouir.

Finalement, le mariage a lieu. Au départ, tout le village est en fête sauf Amba, qui pleure derrière l'habit traditionnel de mariage. Son père et sa mère essayent de faire bonne figure. La cérémonie commence, mais le beau-père se rend compte que la dot qui doit être offerte n'a pas été réunie. Il arrête la cérémonie, dit à son fils de se relever. La mère d'Amba se jette aux pieds du beau-père pour le supplier de laisser le mariage se dérouler et que la dot sera réglée petit à petit. La cérémonie reprend dans une ambiance funeste. Pour tout le monde, la fête est déjà loin. Amba éclate en sanglots.

Les scènes qui viennent d'être décrites (traitant de l'éducation des filles et celles de l'examen de la dot) sont celles qui seront principalement rejouées durant le forum, pour que les spect'acteurs ou les spect'actrices interviennent pour venir donner leur avis sur ces normes sociales et s'entraîner à les remettre en question pour les personnes qui le souhaitent. Mais avant de laisser place au forum, la pièce met en scène la vie de cette jeune fille après le mariage en donnant une illustration des conséquences possibles des choix pris par cette famille.

La vie après le mariage

Dans la dernière partie de la pièce, nous retrouvons Amba dans sa nouvelle maison. La jeune femme travaille dur toute la journée. Elle ramasse des légumes, les coupe, les épluche, les cuit, elle va chercher de l'eau au puit[16], une fois, deux fois, trois fois, elle lave le linge, l'essore, le sèche, elle nettoie la cuisine, dehors, dedans. Courant d'un point à l'autre de la maison, s'affairant dans le village, elle finit par rentrer pour préparer le repas. Cette séquence résume en une trentaine de secondes le quotidien de beaucoup des femmes présentes dans le public.

Dans chacune des représentations de *Shonar Meye* auxquelles nous avons assisté, ce moment produit le même effet. Beaucoup de femmes sourient, comme si elles goûtaient le petit plaisir de voir leur vie dépeinte sur scène ; comme si, en trente secondes, l'équipe théâtrale avait résumé leur quotidien. Certaines parlent discrètement à leur voisine, laquelle hoche la tête en signe de confirmation. Elles se projettent, s'identifient et interprètent de manière subjective ces actes symboliques, en mettant discrètement leurs interprétations en partage.

Cette chorégraphie effectuée sur le rythme des tablas est suivie du retour de son mari qui rentre du travail aux champs. Il est harassé et le dîner n'est pas encore prêt. Comme il n'a rien à se mettre sous la dent, pendant que sa femme cuisine, il en profite pour lui rappeler qu'il attend toujours la dot de ses parents. « *Ça fait un an que j'attends cette télé. Et où est mon véhicule ? Ton père est une merde ! Il n'a pas tout payé. Il ne m'a toujours pas donné ma chaîne en or ni ma montre !* »

Il s'assoit enfin. Avant qu'Amba ne le fasse, il lui demande de le servir et ce, pour chaque ingrédient. « *Donne-moi à manger… Donne-moi le curry, le dal, l'eau, le riz !* » Le mari se brûle en mangeant son riz. « *Mais c'est trop chaud ! Qu'est ce que tu as fait aujourd'hui ?* » Amba répond qu'elle travaillait. Le mari s'emporte : « *Tu travaillais et moi alors ! Et avec cette dot qui n'est pas finie de payer !* ». Il bazarde son repas et commence à molester physiquement sa femme. Amba cherche en vain à s'expliquer « *Je ne peux pas faire moins chaud si tu ne me laisses pas plus de temps.* »

Le beau-père arrive, interrompant le mari qui reste le bras figé en l'air, sa femme agenouillée se protégeant le visage. Le beau-père demande ce qui se passe. Son fils se plaint de ne pas avoir mangé pendant qu'Amba demande l'aide de ses beaux-parents qui la lui refusent violemment. Elle se trouve au sol, presque morte. La jeune femme est recouverte d'un drap rouge. C'est le début d'une scène onirique où l'on voit la déesse Durgā affronter un démon Mahîshâsura.

Durgā

Jusqu'à ce qu'Amba soit victime de violence domestique, la pièce pourrait être assimilée à une tragédie, à l'image de la présentation d'une situation inéluctable liée à un ordre social qui permet l'avènement de cette situation tragique. Mais, dans une ces dernières

scènes, quand la victime est à terre, elle entre en contact avec Durgā en qui elle se projette en s'y identifiant. On assiste à la mise en scène du combat entre la déesse Durgā, figure féminine ayant hérité du pouvoir de tous les dieux, et le démon Mahîshâsura qui la veut comme épouse.

Les interprétations divergent sur cette victoire sanglante. Les plus dévots la voient comme un épisode d'une réalité rapportée et décrite dans le texte Durgā Saptashatī[17], quand d'autres considèrent le caractère du démon comme un ennemi interne d'un état spirituel indésirable, à l'instar de l'orgueil ou de l'égoïsme. Hillary Rodrigues[18] remarque que toutes s'accordent sur la symbolique de l'assurance du triomphe du bien sur le mal. De manière générale, Durgā symbolise l'unité des forces divines, mais comme le note Mauss :

> On peut, en même temps, charger l'esprit qui s'est dégagé d'elle [la victime] de porter un vœu jusqu'aux puissances célestes, se servir d'elle pour deviner l'avenir, se racheter de la colère divine en faisant aux dieux leurs parts, et enfin, jouir des chairs sacrées qui restent. D'un autre côté, une fois qu'elle est constituée, elle a, quoi qu'on fasse, une certaine autonomie ; c'est un foyer d'énergie d'où se dégagent des effets qui dépassent le but étroit que le sacrifiant assigne au rite.[19]

Au moment où Durgā intervient, le statut de victime de la jeune fille est acquis. Le détour par cette divinité vise justement à montrer qu'il peut lui rester une certaine autonomie qui dépasse les volontés des personnes ayant placé cette femme dans ce statut de victime. Durgā symbolise ici le *foyer d'énergie* dont parle Mauss, qui ne demande qu'à être réveillé pour que la victime change de statut et devienne opprimée[20], pour qu'elle tente d'altérer cet ordre et cette hiérarchie sociale.

La scène où l'on assiste au combat de Durgā est toujours très applaudie[21]. Mais il y a de fortes chances que tous les spectateurs n'applaudissent pas avec la même lecture de la scène, car différentes interprétations du symbole sont à l'œuvre[22]. Le public n'est pas exclusivement composé de personnes qui souhaitent remettre en cause le système de dot. Cela étant, personne dans le public ne souhaite remettre en cause le fait que Durgā symbolise l'unité des forces divines. Or, au moment où Durgā intervient, une autre lecture du mythe semble se dégager. Le Jana Sanskriti l'utilise pour produire du

« discours caché »[23] à partir de figures issues de la mythologie. On assiste à un détournement de la religiosité des représentations divines[24] renvoyant à des récits mythologiques connus de tous. Celui-ci est particulièrement subtil, car il laisse le signifié du sens commun sans l'altérer, mais il vient y ajouter de nouveaux signifiants qui ne sont compris que par ceux – et surtout celles – qui le souhaitent ou sont en mesure de le faire.

L'intervention de divinités joue un rôle symbolique par le fait de représenter une chose – une femme aux prises avec le système patriarcal – par une autre – le combat d'une divinité féminine contre un démon. Durgā est l'unité des forces divines, elle se bat contre celui qui la veut comme épouse, elle vient donner du courage à la victime, elle vient donner de l'énergie à l'opprimée pour qu'elle entre en action. À la fin de la représentation, il se crée une coalescence entre la figuration traditionnelle et le sens apporté par la dramaturgie du théâtre de l'opprimé. Cette coalescence suscite des éléments sensibles chez les spectateurs et surtout chez les spectatrices qui, en mobilisant leurs agentivités, vont pouvoir percevoir le caractère social réel et intramondain de ce qui se joue sous un autre angle[25].

À la fin de cette séquence onirique, des voix disent : « *Les rêves sont différents de la réalité. Ce n'est pas la vérité. Tu peux rêver de beaucoup de choses, mais la réalité est totalement différente*. » Puis les voix s'individualisent : « *Où sont mes chaussures ? Où est mon porte-monnaie ? Tu n'as pas préparé la nourriture ? Ton enfant pleure ! Vas-y, ta belle-mère t'appelle ! Donne le petit déjeuner à ton beau-frère !* » Amba n'est pas seulement mariée à un homme, mais à sa famille. Elle n'en peut plus : « *Non, je n'en peux plus. J'ai besoin d'élargir mon horizon, d'étendre mon monde. La cuisine n'est pas mon monde, j'ai besoin d'un monde plus étendu avec plus de place.* » Tous ont accroché une corde à sa ceinture et forment maintenant une ronde autour d'elle et la regardent d'un air menaçant en répétant trois fois : « *Non, tu dois rester enfermée, la cuisine est ton monde !* » Ses bourreaux se placent au fond de la scène et tirent sur des cordes liées à la ceinture de la jeune fille. Tous la regardent d'un air accusateur. Dans un dernier élan d'espoir, elle pousse un cri déchirant et se fige la main tendue vers le public, comme pour lui demander son aide.

Cette dernière image montre que la violence faite à l'opprimé est collective et que chaque personne présente dans la pièce a contribué à faire advenir la situation dans laquelle Amba se trouve. Le fait est que cette pièce aborde une violence avec laquelle les

villageois ont déjà des liens préexistants. Cette mise en scène de violence renvoie à une relation antérieure entre les personnes présentes et leur milieu d'origine, mais cette relation va être reformulée et transformée. C'est, pour Houseman, une des principales caractéristiques du « travail » rituel que d'établir ce lien[26] entre des personnes et leur terroir (*homelands*[27]).

Le fait que le public soit « chez lui », mais dans un « chez lui » rendu sensible par la dimension artistique décrite ici lui permet de désindividualiser l'histoire en offrant une distanciation par rapport aux personnages, tout en donnant au public la possibilité de s'identifier à un fragment en particulier.

Le pouvoir de cette dimension artistique est de donner de la puissance au public pour l'inciter à venir intervenir, de donner une puissance d'agir sur scène et au-delà. C'est sur la base des normes sociales qui viennent d'être mises en jeu que le Jana Sanskriti ouvre l'espace scénique aux interventions en invitant le public à venir dialoguer, d'abord sur scène, puis dans d'autres moments, pour que la norme, l'état des choses apparaissant comme une règle aux yeux du corps social, puisse être remise en cause.

Bibliographie

Dumont Louis, *La Tarasque. Essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique*, Paris, Gallimard, 1951.

Ganguly Sanjoy, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India*, London, Routledge, 2010.

Gell Alfred, *L'art et ses agents une théorie anthropologique*, Dijon, les Presses du réel, 2009.

Hénaff Marcel, *Le don des philosophes: repenser la réciprocité*, Paris, Seuil, 2012.

Houseman Michael, *Le rouge est le noir : essais sur le rituel*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012.

Mauss Marcel, *Œuvres 1. Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.

Pizzorno Alessandro, « Considérations sur les théories des mouvements sociaux », *Politix*, 3-9, 1990, p. 74-80.

Poutot Clément, « De la pratique artistique à l'efficacité symbolique », *in Relire Durkheim et Mauss. Émotions : religions, arts, politiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2014, p. 167-201.

Rodrigues Hillary, *Ritual worship of the great goddess the liturgy of the Durgā Pūjā with interpretations*, Albany, State University of New York Press, 2003.

Rousseleau Raphael, « Entre folklore et isolat: le local. La question tribale en Inde, de Mauss à Dumont », *Social Anthropology*, 11-2, juin 2003, p. 189-213.

Scott James C., *La domination et les arts de la résistance: fragments du discours subalterne*, Paris, Ed. Amsterdam, 2008.

Yarrow Ralph, *Indian theatre : theatre of origin, theatre of freedom*, Richmond, Curzon, 2001.



Fin du combat entre Durgā et le démon. Cliché de Clément Poutot



Danse des bâtons introduisant chaque théâtre forum. Cliché de Clément Poutot.

1 .

La forme la plus connue de théâtre de l'opprimé est le théâtre forum qui fonctionne de la manière suivante : dans une première partie, que l'on nomme l'antimodèle, une pièce est présentée comme dans un spectacle conventionnel, avec un ou plusieurs

protagonistes victimes d'oppression et des personnages antagoniques. Les spectateurs sont ensuite interpellés afin de savoir s'ils se reconnaissent dans le destin qui est réservé au protagoniste, et avec les solutions qu'il propose pour s'extirper de son oppression. Le public est alors informé que le spectacle va être joué une seconde fois, mais qu'il pourra à tout moment arrêter la représentation afin d'en changer l'histoire. Pour ce faire, les spectateurs peuvent venir dans l'espace scénique, prendre la place de l'opprimé et tenter de modifier cette représentation de la réalité. De leur côté, les acteurs antagonistes agiront conformément à leur vision du monde. Le jeu va donc consister en une confrontation entre le « spect'acteur » et des acteurs qui essaient d'arrêter ces tentatives de transformation. Si le « spect'acteur » cède, il sort de scène, et reprend sa place dans le public. Le jeu reprend jusqu'à ce qu'un autre spectateur souhaite explorer de nouveaux possibles sur scène.

2 .

Clément Poutot, « De la pratique artistique à l'efficacité symbolique », *in Relire Durkheim et Mauss. Émotions : religions, arts, politiques*, dir. Lionel Jacquot & Jean-Marc Leveratto, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2014, p. 167-201.

3 .

Qui signifie littéralement la *jeune fille en or.*

4 .

Nom des districts au sud du Bengale-Occidental.

5 .

Nous n'avons jamais vu ce cadre être refusé. Il peut néanmoins être à réexpliquer ou à renégocier au cours de la représentation.

6 .

Marcel Hénaff, *Le don des philosophes : repenser la réciprocité*, Paris, Seuil, 2012.

7 .

Alessandro Pizzorno, « Considérations sur les théories des mouvements sociaux », *Politix*, 3-9, 1990, p. 74-80.

8 .

Au sens d'une chose visée et voulue par son auteur, dans un dessein déterminé.

9 .

Sanjoy Ganguly, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India*, London, Routledge, 2010, p. 131.

10 .

Ralph Yarrow, *Indian theatre : theatre of origin, theatre of freedom*, Richmond, Curzon, 2001, p. 65.

11 .

Louis Dumont, *La Tarasque. Essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique*, Paris, Gallimard, 1951.

12 .

Raphael Rousseleau, « Entre folklore et isolat : le local. La question tribale en Inde, de Mauss à Dumont », *Social Anthropology*, 11-2, juin 2003, p. 189-213.

13 .

Et même en Inde de manière générale, car l'appropriation du *folkart* ne se limite pas à celui pratiqué au Bengale.

14 .

Alfred Gell parle d'enchantement pour analyser cette fascination. Alfred Gell, *L'art et ses agents une théorie anthropologique*, Dijon, les Presses du réel, 2009.

15 .

Ce sont les trois morts. La première mort est de vendre ses terres, puisqu'il ne pourra plus les cultiver pour se nourrir ni vendre les fruits de la récolte. La deuxième mort est de

vendre sa maison, ce qui signifie que lui et sa famille n’auront plus d’endroit où vivre. Et la troisième mort est d’emprunter de l’argent à un usurier, qui est la mort lente d’une dette qui n’aura jamais de fin.

16 .

Pour illustrer la difficulté de cette activité, une actrice vient se placer au-devant de la scène afin d’incarner symboliquement la pompe à eau manuelle. La jeune femme prend alors le bras de l’actrice qui représente ici la poignée de la pompe.

17 .

Aussi connu sous le nom de *devīmāhātmyam.*

18 .

Hillary Rodrigues, *Ritual worship of the great goddess the liturgy of the Durgā Pūjā with interpretations*, Albany, State University of New York Press, 2003.

19 .

Marcel Mauss, *Œuvres 1. Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 303.

20 .

Les praticiens de théâtre de l’opprimé différencient le statut de victime qui subit une oppression dans un état de passivité, du statut d’opprimé définit comme condition, dont la personne a conscience, et par son désir de s’extraire de cette condition.

21 .

Dans la culture bengalie, Durgā est une figure mythologique fondamentale. Elle est célébrée durant *Durgā pūjā*, la plus importante fête hindoue dans cette région de l’Inde.

22 .

Plus communément, le démon symbolise les adversaires au travail, dans les religions rivales où le combat de Durgā symbolise l’unité Hindou. Le démon peut aussi symboliser

des opposants politiques. Au Bengale, dès les années 1970, les interprétations ont rencontré la philosophie politique marxiste. La déesse symbolise alors les personnes socialement et économiquement marginalisées prises dans une lutte pour le progrès social. Dans une large mesure, le Jana Sanskriti s'inspire de cette interprétation pour l'appliquer spécifiquement aux femmes et au système de dot.

23 .

James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*, Paris, Ed. Amsterdam, 2008.

24 .

Notons néanmoins que dans la pratique et les usages courant, le fait de mettre en scène des divinités en intégrant des échos avec l'actualité ou en insistant sur des dilemmes, est relativement courant.

25 .

S'il fallait poser cette coalescence sous forme d'équation nous aurions : Amba est une opprimée ; elle rêve de Durgā et de son pouvoir, de son courage de sa capacité à affronter le démon qui la veut comme épouse ; les femmes du village s'identifient à Amba ; elles réinterprètent la place de Durgā dans la tradition en fonction de l'histoire d'Amba.

26 .

Dans l'idée de prendre en compte le contenu du rituel, il ne faut pas négliger que ce lien passe par un récit qui traite de la violence.

27 .

Michael Houseman, *Le rouge est le noir : essais sur le rituel*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012, p. 82-83.