



HAL
open science

Scènes d'exil. Analyse des ateliers de théâtre construits avec des personnes en situation de migration

Inès Zegrar

► **To cite this version:**

Inès Zegrar. Scènes d'exil. Analyse des ateliers de théâtre construits avec des personnes en situation de migration. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02300446

HAL Id: dumas-02300446

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02300446>

Submitted on 29 Sep 2019

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

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



Aix-Marseille Université, UFR ALLSH, Département d'anthropologie
Master 2 anthropologie sociale et culturelle Parcours 1

Scènes d'exil

Analyse des ateliers de théâtre construits avec des
personnes en situation de migration

Présenté par Inès Zegrar

Sous la direction de Laurent-Sébastien Fournier

Année universitaire 2018 – 2019

Scènes d'exil. Analyse des ateliers de théâtre construits avec des personnes en situation de migration.

Aix-Marseille Université, UFR ALLSH, Département d'anthropologie

Master 2 anthropologie sociale et culturelle parcours 1

Présenté par Inès Zegrar

Sous la direction de Laurent-Sébastien Fournier

Année universitaire 2018 – 2019

Remerciements

J'aimerais pour commencer remercier les personnes qui ont contribué, par leur présence et leur temps, à l'écriture de ce mémoire.

Merci à mon directeur Laurent-Sébastien Fournier, qui a encore une fois accepté avec enthousiasme de m'accompagner tout au long de l'année, en m'indiquant les bonnes directions.

Je tiens à remercier mes relectrices, Salomé et ma mère Marie-Jo, qui ont su m'amener leurs critiques toujours avec bienveillance et qui ont enrichi mon travail par leurs remarques.

Je souhaite remercier plus largement mes amis et mes proches, qui ont été à mes côtés durant l'année. Merci à Vincent pour son soutien quotidien, à Jean-Marc et Salomé pour leur réconfort, à Lauren pour sa patience et sa gentillesse. Merci à ma mère, qui m'a apporté sans compter son professionnalisme, sa générosité et sa confiance inconditionnelle.

Merci à mes amis rencontrés cette année durant le service civique pour leur humour, leur soutien sans faille et leur empathie. Ils ont été une source d'enrichissements humains que je suis sûre de vouloir mettre en valeur dans l'avenir. Merci à Myriam d'avoir toujours valorisé mon double engagement, et de m'avoir laissé la chance de m'épanouir dans le volontariat et dans mes études.

Enfin, je remercie les troupes et toutes ses personnes qui ont accepté de partager avec moi leur travail et qui ont sincèrement souhaité me connaître. J'espère que ce mémoire ne trahira pas les moments que nous avons passé ensemble.

Ya rayah win msafar trouh taaya wa twali
Chhal nadmou laabad el ghaflin qablak ou qabli
(bis)
Chhal cheft al bouldan laamrine wa lber al khali
Chhal dhiyaat wqat chhal tzid mazal ou t'khali
Ya lghayeb fi bled ennas chhal taaya ma tadjri
Tzid waad el qoudra wala zmane wenta ma tedri
Aalach qalbek hzine waalach hakdha ki zawali
Matdoun achadda wila tzid taalem ou tabni
maydounou layyam walay doum seghrek ou seghri
Ya hlilou meskine li ghab saadou ki zahri
Ya msafer naatik oussaayti addiha el bakri
Chouf ma yeslah bik qbal ma tbia ou ma techri
Ya nnayem djani khabrek ma sralk ma srali
Hakdha rad el qalb bel djbine sabhane el aali

Oh émigrant
Oh émigrant où vas-tu ? Finalement, tu dois revenir
Combien de gens ignorants ont regretté cela avant
toi et moi
Combien de pays surpeuplés et de terres vides as-tu
vu ?
Combien de temps as-tu perdu ? Combien en as-tu
encore à perdre ?
Oh émigré dans le pays des autres, sais-tu seulement
ce qui se passe ?
Le destin et le temps suivent leur cours, mais tu
l'ignores
Pourquoi ton cœur est si triste ? Et pourquoi restes-
tu là misérable ?
Les difficultés prendront fin et tu n'as plus à
apprendre ou construire quoi que ce soit
Les jours ne durent pas, tout comme ta jeunesse et
la mienne
Oh pauvre garçon qui a raté sa chance tel que j'ai
manqué la mienne
Oh voyageur, je te donne un conseil à suivre tout de
suite
Vois ce qui est dans ton intérêt avant que tu ne
vendes ou achètes
Oh dormeur, tes nouvelles me parvenaient et ce qui
t'est arrivé m'est arrivé
Ainsi, le cœur revient à son créateur, le plus Grand.

[Extrait de Ya rayah de Rachid Taha]

Table des matières

Introduction	1
1. Intérêts personnels et questionnement de départ.....	1
2. Recherches préliminaires : investigations bibliographiques et conceptualisation de l'objet d'étude	3
3. Méthodologie du terrain d'enquête	6
4. Problématiques et Hypothèses	11
5. Annonce du plan.....	13
Chapitre 1 : Scènes de migrations à Marseille : panorama des événements artistiques et culturels de la ville	15
1.1 Outils de communication : livrets, flyers et prospectus.....	16
1.1.1 Contextualisation du terrain d'enquête : quels théâtres à Marseille ?.....	16
1.1.2 Les scènes conventionnées et subventionnées : théâtres nationaux et scènes conventionnées d'intérêt général.....	19
1.1.3 Les théâtres indépendants.....	24
1.2 Expériences artistiques Marseillaises : des propositions multiculturelles.....	27
1.2.1 Contexte de valorisation artistique de la multiculturalité : la place de la migration dans l'offre artistique de la ville.....	27
1.2.2 Les types d'évènements artistiques parlant de migration : par qui, pour quel public et pourquoi ?.....	29
1.2.3 Ancrer la migration comme spécificité marseillaise : le relais des structures culturelles	32
1.3 Conclusion	33
Chapitre 2 : Les mises en récit de la migration : entre performance et saturation.....	35
2.1 La production de témoignage : les acteurs professionnels de la mise en récit	36
2.1.1 Mises en récits juridiques : preuves et redondances des récits de vie.....	36
2.1.2 Mises en récit médiatiques : du fait divers au témoignage.	40
2.1.3 Mises en récits psychologiques : se reconstruire dans l'ailleurs	46
2.2 Créer du jeu à partir de l'expérience de l'exil : une production hétérographique ? ..	51
2.2.1 Mettre en récit son expérience de l'exil au théâtre.....	51
2.2.2 Critique de l'exil comme présentation de soi : retenues et pudeurs.....	55
2.2.3 L'exil comme sujet créatif partagé.....	57
2.3 Conclusion.....	60
Chapitre 3 Le théâtre dans les parcours migratoires : aspects techniques et sociaux	62
3.1 Le théâtre comme lien : créer de la sociabilité dans l'instabilité.....	64
3.1.1 Venir au cours : enjeux spatio-temporels	64

3.1.2	Une respiration ludique : le besoin de sortir du quotidien	67
3.1.3	Faire groupe sur le plateau et au dehors	71
3.2	L'importance du jeu dans l'expression de soi	75
3.2.1	Un espace pour se dire dans son langage	75
3.2.2	Utiliser son corps et ses ressentis : « jouer vrai ».....	79
3.2.3	« Côtayer des gens pour apprendre » : le théâtre comme outil interculturel.....	84
3.3	Conclusion	89
Chapitre 4	Le projet théâtral à Marseille : mise en lumière des enjeux socio-culturels liés aux conditions d'accueil des migrants	91
4.1	Le théâtre et la problématique du « droit à la culture »	92
4.1.1	Enjeux de l'accès à la culture, aux sports et aux loisirs »	92
4.1.2	Le théâtre au carrefour d'autres besoins pour s'adapter à la société d'accueil ..	98
4.1.3	Acquérir la culture française ou oublier ses origines ?	102
4.2	Utilité du théâtre pour s'ancrer dans la société d'accueil :	105
4.2.1	Se réapproprier la culture légitime de l'intégration.....	105
4.2.2	Les valorisations culturelles et sociales d'une pratique théâtrale par les personnes en migration : avantages et critiques	109
4.2.3	Expérimenter le théâtre et l'anthropologie : interroger la jeunesse sur son rapport à la culture française.....	112
4.3	Conclusion	116
Conclusion générale	118
1.	Différents types de théâtres pour diverses expériences artistiques en lien avec la migration.	118
2.	La place du théâtre dans un parcours migratoire : se retrouver intimement et exister socialement.....	120
3.	Les enjeux de la mise en scène de son exil	121
4.	Travailler en interculturalité sur la culture légitime	123
5.	L'intérêt de valoriser une forme expérimentale entre art et science	124
6.	Ouverture : le football, une référence culturelle internationale ?.....	125
Glossaire	126
Bibliographie	128
Annexes	133
Annexe 1	: Tableau récapitulatif des théâtres Marseillais.....	133
Annexe 2	: Livrets, flyers et prospectus des théâtres et musées	136
Annexe 3	: Dossier de demande d'asile	141
Annexe 4	: Tracts militants distribués lors de manifestations.....	142

Annexe 5 : témoignages produits par <i>SOS Méditerranée</i>	143
Annexe 6 : Photos prises lors de l'évènement « pour un droit inconditionnel à l'accès à la langue »	145

Table des encadrés

<i>Encadré 1</i> : Quelques exercices pour lier le groupe	72
<i>Encadré 2</i> : la marche (pas si) neutre dans l'espace.....	82
<i>Encadré 3</i> : Exemple d'exercices type pour entraîner le corps et prêter attention aux ressentis	83
<i>Encadré 4</i> : un langage imaginaire pour dépasser la barrière de la langue	86
<i>Encadré 5</i> : Tract produit par le collectif <i>El Manba</i>	93
<i>Encadré 6</i> : César sème la chance	101

Introduction

Ce mémoire présente un terrain de recherche de master 2 d'anthropologie sociale et culturelle mené entre septembre 2018 et mai 2019. Pour introduire cette analyse, je vais présenter les intérêts personnels qui m'ont amenée à effectuer une première investigation bibliographique durant un master 1. Puis, je présenterai la méthodologie développée durant mon terrain pour finir sur les hypothèses et problématiques qui ont guidé ma recherche.

1. Intérêts personnels et questionnement de départ

Cette recherche a comme point de départ un intérêt personnel pour le théâtre et la thématique de la migration. Je suis particulièrement attachée aux artistes d'origines étrangères ayant connu l'exil en raison de ma double identité franco-algérienne, en particulier les artistes musicaux et ceux du spectacle vivant. L'expression de soi via le média de l'art me semble plus sensible, et je suis convaincue que l'art est un moyen d'attache à son pays d'origine, ou en tous cas, la création d'un lien vécu et/ou imaginé.

Je me suis formée aux arts du spectacle durant les années de lycée par une option théâtre. Ces trois années ont été l'occasion de me familiariser avec la pratique, le processus de création d'une pièce mais également avec les analyses littéraires et scéniques. Cette expérience m'a donné envie d'approfondir le potentiel social du théâtre, notamment sa capacité à transformer un groupe d'individus en une troupe ainsi que l'apprentissage de la gestion de son corps et de ses émotions en jeu. En outre, j'ai choisi d'investir de manière anthropologique la pratique du théâtre et d'apporter un regard scientifique sur ces expériences personnelles.

Contexte du projet de recherche

Ce mémoire est une analyse anthropologique des ateliers de théâtre réalisés avec des personnes en situation de migration à Marseille. L'histoire de Marseille est liée à son histoire migratoire dont les vagues successives composent la population actuelle. Marseille, en tant que ville portuaire et méditerranéenne, est un espace dont la population se renouvelle régulièrement. Au cours du XXe siècle, les raisons de l'émigration étaient principalement économiques et coloniales. Cependant, le contexte contemporain caractérisé de « crise des migrants », marque

une rupture avec ces temps de migrations choisies¹. Les afflux de personnes migrantes vers l'Europe sont perçus comme nouveaux, contraints et incontrôlables. Ce contexte exacerbe le sentiment de devoir protéger la Nation, les frontières et l'identité nationale et entraîne tout un imaginaire autour de l'étranger et de l'exotique. Ce mélange d'éléments historiques et fantasmés est largement repris par les artistes et les institutions culturelles de la ville.

J'ai décidé de traiter du cas français car le système d'intégration qu'il prône entre en contradiction avec la réalité des parcours migratoires contemporains, qui ne résultent pas uniquement d'une migration choisie et de travail². Lorsque l'Etat évoque l'immigration choisie, il sous-entend un durcissement des conditions des voies légales pour entrer et rester sur le territoire national. Le système qu'il implique, incite les migrants à produire des discours précis et circonstanciés afin de correspondre aux critères attendus par l'Etat. Je porte un intérêt particulier à ces personnes qui tentent donc l'accès à l'intégration en France par la demande d'asile. Ce sont elles qui me questionnent particulièrement quand je parle de « migrants » qui ont une pratique théâtrale.

Au départ de ma recherche, je connaissais peu de la situation migratoire marseillaise. L'art m'a semblé être une clé d'entrée originale dans le vaste champ de l'anthropologie de la migration. Le théâtre m'est apparu comme un média pertinent car il engage les corps des comédiens, mais également une mise en récit du parcours migratoire que j'imaginai plus sensible et endogène que les abondants discours politiques et médiatiques. J'ai donc commencé à chercher des ateliers ou des pièces de théâtre qui sont produits avec des personnes en migration en France. J'ai découvert l'existence de plusieurs activités de la sorte concentrées en région parisienne et dans ce qu'était à l'époque « la jungle de Calais » mais peu de chose à Marseille.

N'ayant aucune garantie qu'il existe de manière formelle des cours de théâtre avec des personnes en exil, seule l'existence d'un groupe était visible médiatiquement en raison de

¹ Le député Aurélien Taché titre son rapport de février 2017 fait au premier ministre : « Pour une politique ambitieuse d'intégration des étrangers arrivant en France ». Il souligne dès les premières pages : « Ce refus de penser à la fois les flux migratoires et les dispositifs d'intégration des étrangers ont conduit à ce qu'au fil de l'actualité les débats ont tour à tour porté sur l'asile, les conditions d'accueil, les discriminations... des sujets essentiels qui restent d'ailleurs entiers mais ne répondent pas à la question de savoir qui nous voulons accueillir et surtout comment » [Taché, 2018 : 3].

² « Choisir "ses" immigrés pour le pays d'accueil consiste à privilégier les travailleurs, qualifiés et ceux susceptibles d'être les plus utiles à l'économie nationale. L'immigration "choisie" est opposée à une immigration "subie" ». Définition du site du Musée de l'Histoire de l'Immigration : <http://www.histoire-immigration.fr/questions-contemporaines/politique-et-immigration/qu-est-ce-que-l-immigration-choisie> consulté le 01/06/2018

plusieurs spectacles joués au printemps 2017/2018, j'avais décidé de ne pas focaliser mon étude sur Marseille. C'est sur les conseils de deux doctorantes rencontrées lors d'une journée d'étude sur les thématiques de l'art et de l'anthropologie que j'ai pris la décision définitive d'investir la cité Phocéenne. J'ai assisté à cette journée dans l'espoir de trouver une entrée sur le terrain, en vain, c'est pourquoi j'ai discuté de mon projet d'aller à Paris. On me le déconseilla en me rétorquant que ça doit bien exister, « que Paris a plus de rayonnement, voilà pourquoi j'ai plus d'infos mais que ça ne veut rien dire ». Le deuxième intérêt porté à Marseille comme lieu d'étude est lié à cette affirmation péremptoire : La ville est souvent décrite comme cosmopolite et culturelle, c'est pourquoi ces deux chercheuses spécialistes de la migration étaient persuadées que j'allais trouver une initiative de ce genre via le réseau associatif et militant d'aides aux migrants de la ville. De plus, depuis son élection comme capitale de la culture européenne en 2013, le pouvoir public a souhaité mettre en valeur le dynamisme de la vie associative et culturelle de Marseille³. Les retombées économiques et sociales cinq ans après cette élection formaient un terreau intéressant pour mon investigation.

Le réseau d'aides associatif et militant est particulièrement présent pour les personnes en situation irrégulière ainsi que les demandeurs d'asile. J'ai donc choisi dans un premier temps de resserrer la focale sur les personnes arrivées depuis moins d'un an sur le territoire français, même si je me suis rendue compte plus tard que fixer une limite temporelle n'est pas heuristique lorsqu'on travaille avec des personnes en situation migratoire. En fait, j'avais dans l'idée de rencontrer les personnes souvent décrites par les médias de manière misérabiliste comme une masse homogène et menaçante et que pourtant, je ne rencontrais jamais dans ma vie courante. C'est ainsi que j'ai décidé de me pencher sur quotidien de ces personnes en exil avec comme questionnement initial de découvrir ce qu'elles ont à nous dire sur leur vie en France et quels sont les intérêts de le faire par le théâtre ?

2. Recherches préliminaires : investigations bibliographiques et conceptualisation de l'objet d'étude

D'un point de vue anthropologique, l'étude de la pratique du théâtre par des migrants est peu étudiée. En fait, si des ethnographies de troupes existent [Canut et Sow, 2014], elles ne se focalisent pas sur le processus de création et l'incorporation de la pratique. *A contrario*, on

³Marseille est élue capitale de la culture en 2013, la poursuite des investissements au-delà de l'année de l'élection est très critiquée.

trouve dans la littérature les retours d'analyse de la pratique menée par des praticiens du théâtre social [Boal, 1996 ; Schininá, 2004, Muller and al., 2017], mais sans la spécificité d'un travail avec des personnes en exil. Il existe également des analyses plus littéraires sur le thème de l'exil tel que le mouvement du théâtre dit « maghrébin » en France [Harchi, 2012], ou des recherches attachées à des zones géographiques, comme en Amérique du Sud [Breuil, 2015]. On peut dire qu'il n'existe pas de productions anthropologiques qui étudient la pratique du théâtre par des migrants en elle-même et pour elle-même en France aujourd'hui.

Définition des concepts clés et du cadre théorique de la recherche

J'ai mené des premières recherches bibliographiques et conceptuelles durant mon master 1 afin de définir les contours de mon objet d'étude et de me munir d'un attirail théorique pour mener à bien mon enquête de terrain. Ce mémoire avait la même thématique que celle développée cette année de manière empirique : les ateliers de théâtre avec les personnes en migration. La problématique qui a guidé mes lectures était : dans quelle mesure le théâtre est-il un média d'apprentissage politico-artistique de l'exil ? Il m'a fallu pour répondre à cette question assembler des champs d'étude qui sont pertinents pour traiter de mes concepts clés et croiser des écoles de pensée et des théories qui ne sont pas uniquement anthropologiques. Je propose de présenter maintenant les lectures qui ont été pertinentes lors de ma recherche et les concepts clés qui ont émergés après l'enquête inductive.

Une analyse menée sur le théâtre m'a demandé de m'intéresser au champ des *performance studies*. Ce large spectre théorique dont l'instigateur est Richard Schechner [Schechner, 2006] s'institutionnalise depuis les réflexions des années 1960 sur la *performance theory*. Richard Schechner, anthropologue et praticien de théâtre, regroupe de manière interdisciplinaire les objets de recherche qui traitent de la performance, c'est à dire qui mettent la focale sur l'effet, la pratique ou l'évènement des objets étudiés. La notion de performance est intrinsèquement liée à celle de l'action [Pradier, 2017], c'est à dire au fait d'agir sur quelqu'un. Elle s'insère dans différentes sphères de la société. En effet, elle concerne des répertoires d'activités du champ artistique (analyse de la relation entre l'étude et la pratique de la performance), le champ scientifique (les terrains en observation participante), les activités impliquées dans les pratiques sociales et les plaidoyers [Schechner, 2006]. Performer en art, c'est le fait de faire un spectacle, de mettre en jeu. Dans la vie quotidienne, c'est appuyer une action, la surligner, se jouer soi pour interpeller un observateur [Schechner, 2006 : 28]. La définition de Richard Schechner manipule des concepts provenant de l'anthropologie, de l'art, de la sociologie et de la linguistique, sans pour autant en exclure d'autres. Mon objet d'étude s'insère donc dans cette

dynamique d'étude car il inclut la pratique du théâtre en situation interculturelle et d'autres définitions de la performance que rencontrent les personnes en migration, notamment durant leurs démarches administratives et l'apprentissage du français. La notion de performativité est donc un concept clé de ce mémoire, car il décrit les effets du théâtre sur les personnes en migration et sur les spectateurs, mais également la mise en œuvre par les exilés de ce pouvoir d'action dans leur quotidien et démarches juridiques.

J'intègre également dans mon analyse les notions de langage et de communication. La notion de langage caractérise dans ce mémoire les différentes façons de parler, c'est-à-dire les langues et dialectes mais aussi les enjeux sociaux de la maîtrise d'une langue officielle. En effet, le statut du locuteur dans des situations de communication lui octroie plus ou moins de pouvoir. C'est pourquoi le langage est analysé comme contenant un rapport de domination symbolique [Bourdieu, 1982, 2014] qui effectue un tri discriminant entre les migrants arrivant sur le territoire. La langue française et son apprentissage est comprise dans ce mémoire avec son lien au système d'intégration français [Dumont, [s. d.] ; Hamidi-Kim, 2007 ; Taché, 2018]. Le langage est également une manière d'agir sur les individus [Austin, 1973]. Les personnes en migration sont souvent confrontées aux institutions du droit d'asile qu'elles doivent convaincre de leur permettre de rester sur le territoire français.

Le théâtre est un art qui utilise le langage verbal et corporel. De surcroît, l'art du spectacle ouvre à d'autres définitions de la communication grâce à la mise en scène. La communication peut être alors définie comme la mise en relation d'entités entre elles. Cette définition vague à l'avantage d'embrasser les définitions de la communication qui ne la limite pas à un acte verbal entre deux individus [Hymes, 1964a ; Winkin, 2001a]. D'autant plus que cette mise en relation peut être engendrée par le langage, mais aussi par l'art, l'invisible, le divin... c'est pourquoi les divers sens donnés à la communication de son exil sont traités dans cet écrit.

J'ai remarqué durant l'enquête que le fait de faire du théâtre permet d'exister en tant que groupe. J'ai donc utilisé les notions de lien interpersonnel et d'interconnaissance en situation d'interaction [Goffman, 1974]. Ces concepts me servent à décrire le processus qui permet de faire groupe au théâtre et en dehors. Je montre plus loin que le théâtre a comme première fonction de faire lien. Les personnes en exil étant souvent en situation d'isolement familial et/ou en rupture de liens sociaux, le développement d'un réseau d'interconnaissance est indispensable surtout quand il sert également à justifier de son intégration en France. Enfin, j'ai moi-même dû m'intégrer dans le réseau associatif et professionnel d'aide aux migrants pour atteindre mon objet de recherche. Les clés d'analyse des réseaux m'ont donc été utiles [Dartigues, 2001].

Les personnes en exil sont d'origines très variées. La rencontre avec les membres de la société d'accueil, population elle-même d'origines diverses, m'a demandé de me pencher sur les notions d'interculturalité et de multiculturalité. Les groupes de théâtre que j'ai observé étaient toujours construits avec des personnes de différentes nationalités. La notion d'interculturalité apparaît pour la première fois en France en 1976 lors d'une conférence de l'Unesco qui, en plus du respect des spécificités culturelles, souhaite intégrer la notion de dialogue entre les cultures. « Le temps de la constitution est celui de l'affirmation d'une spécificité du terme « interculturel » face à d'autres, multiculturel ou pluriculturel, et d'affirmer en quoi ils ne sont pas équivalents » [Rafoni, 2003 : 15]. La multiculturalité est définie dans ce mémoire comme l'action consciente d'acteurs sociaux de valoriser la différence. Je décris plus précisément deux types de multiculturalisme rencontrés sur le terrain, « un multiculturalisme essentialiste de la gauche » et « un multiculturalisme libéral » [Parsanoglou, 2004].

L'analyse de la pratique du théâtre m'a demandée de définir du vocabulaire propre à la pratique comme celle du jeu théâtral. Le jeu ne peut être compris depuis son caractère amusant fictif ou réel. Il est défini par rapport au temps du hors-jeu [Esquerre, 2017]. C'est donc le moment où il est convenu par des règles que c'est le temps du jeu. Je définis le jeu théâtral de manière englobante comme étant la pratique du comédien quand il est sur le plateau⁴, qu'il mette en application l'improvisation, des exercices ou la répétition d'une pièce.

3. Méthodologie du terrain d'enquête

Rencontrer les personnes en situation de migration : mon positionnement méthodologique

L'enquête de terrain présentée dans ce mémoire s'est déroulée à Marseille de septembre à décembre de manière immersive, puis de janvier à mai via une mission de volontariat en service civique en parallèle de mes études, dans l'association Unis-Cité Méditerranée située dans le centre-ville de Marseille. Le temps d'enquête s'est donc déroulé en deux phases, une partie à la manière d'un terrain classique, puis en intégrant le réseau d'aide aux migrants via un service civique.

La première difficulté méthodologique de mon terrain a été de rencontrer des personnes en migration. Quand j'ai commencé à construire mon objet de recherche, j'ai très vite été frappée

⁴ Le plateau est le terme utilisé par les professionnels pour désigner l'espace scénique, l'espace du jeu.

par la difficulté à définir les personnes avec lesquelles je souhaitais travailler. J'ai de prime abord utilisé le concept de migrant, car même s'il s'agit d'un mot valise il se rapprochait le mieux de la situation de déplacement et était utilisé dans la littérature scientifique. Même si ce terme ne me convient guère car utilisé de manière politique et médiatique, il était également utilisé par les acteurs sociaux qui gravitent autour d'eux. Faut de mieux, j'ai préféré utiliser le plus souvent possible dans ce mémoire les périphrases « personne en migration » ou « en situation de migration ». Ces formules ont vocation à souligner l'aspect situationnel et passager (même si ce passage peut être très long) du statut afin d'éviter une catégorisation homogène des parcours migratoires. Cependant, lorsque j'ai rencontré sur le terrain des travailleurs sociaux, ou des chercheurs en sociologie et anthropologie, une question revenait toujours : mais de quels types de migrants parles-tu ? Un des partis pris méthodologie dans ma recherche était de ne pas viser une catégorie de personnes en migration. Premièrement car je trouvais ce choix arbitraire car sans intérêt scientifique et ensuite parce que je n'arrivais pas à entrer en lien avec des individus via leur statut.

Au début de mon enquête j'ai commencé par tenter d'entrer en contact avec des personnes en migration via des structures associatives. En effet, il était plus facile de passer par des individus déjà en lien avec les migrants que directement avec eux. Je me suis donc approchée des personnes du réseau associatif d'aides aux migrants mais aussi de professionnels de la santé tels que des psychologues ou des médecins et enfin les travailleurs sociaux œuvrant dans les institutions ou associations en mission de service public (Centre d'Accueil de Demandeur d'Asile (CADA) par exemple).

Mais pourquoi est-ce plus évident qu'un contact direct ? Premièrement, les structures officielles ont un site internet et un mail qui facilitent les premiers pas et la présentation de mon projet en amont et servent ainsi de médiatrices à la rencontre. La situation sociale, économique, politique et juridique des personnes en migration est complexe et souvent précaire ce qui accroît leur méfiance envers les inconnus. Une enquête avec cette population demande donc de se présenter soi et ses intentions car le terrain est sensible : « il porte sur des pratiques illégales ou informelles, des individus faisant l'objet d'une forte stigmatisation et sur des situations marquées par la violence, le danger et/ou la souffrance » [Tallio et Fresia, 2005 : 13-14].

Pour éviter les malaises, j'ai pris le parti de toujours éviter qu'on me présente les personnes par leur statut administratif et juridique ou par leur parcours migratoire avant même de me donner leur nom et prénom. Les migrants sont constamment sollicités à la production de récits de vie dans leur bataille administrative pour obtenir un statut juridique. Cette présentation de soi

risquait de m'associer aux questions d'un travailleur social ou à une personne ayant quelques compétences dans le droit, une journaliste ou même un membre des forces de l'ordre. Il m'a semblé que le parcours migratoire et les raisons du départ sont de la sphère de l'intime, et à ce titre je n'ai souhaité connaître ces informations que si la personne avait envie de me les partager d'elle-même. Je savais dans tous les cas qu'une fois la relation engagée, j'aurais ces informations sans les demander de manière frontale. En me laissant aller à des rencontres inductives, les personnes que j'ai rencontrées et qui composent ce mémoire ont été principalement des demandeurs d'asile, des déboutés du droit d'asile, des personnes en situation irrégulière ou en cours de régularisation ainsi que des mineurs isolés étrangers.

Mon premier temps de recherche a débuté en septembre. N'ayant ni d'informateur privilégié ni la confirmation de l'existence d'ateliers de théâtre pour personnes en exil à Marseille, j'ai décidé d'aller à la rencontre d'acteurs sociaux que j'ai supposé en lien avec des migrants, mais également de fréquenter des lieux de cultures officiels tel que des musées, des expositions, des rencontres scientifiques, des conférences, des théâtres... J'ai donc décidé d'appliquer l'observation flottante [Pétonnet, 1982] à l'échelle de la ville afin de trouver une personne donnant des ateliers où connaissant quelqu'un dans le domaine. De prime abord j'ai donc visé les organisations en lien avec la migration (institutions, collectifs, structures) afin de m'intégrer dans les réseaux associatifs, institutionnels et militants. En outre, la notion de sérendipité est au cœur de ce premier temps d'investigation. J'ai prévu des lieux et temps de rencontre en laissant assez d'imprévu pour favoriser les rencontres fortuites et faire avancer ma recherche ; « la sérendipité s'offre ainsi comme une combinaison de hasard et de perspicacité » [Gallenga et Raveneau, 2016 : 5].

Cette période d'observation s'est complétée par la récupération systématique de flyers et prospectus ayant un lien avec la thématique de ma recherche afin de faire une analyse de ces documents de première main. Cette méthodologie s'est avérée efficace car ma première entrée sur le terrain s'est faite lors d'une réunion d'un collectif d'enseignants de Français Langue Etrangère (FLE). Un des bénévoles nommé Paul, mène avec une metteuse en scène, Lucille, des ateliers de théâtre avec des personnes en migration. J'ai rencontré trois autres troupes. La troupe du *théâtre de l'Œuvre* via le réseau militant, La troupe du *théâtre de la Mer* via un homme de radio. Et enfin, la troupe du *théâtre La Cité* qui est la première troupe que j'ai repérée car elle avait déjà fait une tournée en 2017/2018.

Après ces premières prises de contact, j'ai utilisé l'observation participante dans deux troupes, celle du *théâtre La Cité* dirigée par la metteuse en scène Valérie et celle du *théâtre de l'Œuvre* dirigée par les deux comédiennes Marie et Eylem. J'ai donc pris la place de comédienne lors des cours et me suis investie dans la vie de la troupe. Avoir une pratique du théâtre antérieure à mon enquête m'a été d'une grande utilité pour me faire accepter. La troupe du *théâtre de l'Œuvre* était très réfractaire à ma présence au commencement. Et c'était compréhensible. Moi-même j'étais gênée de demander aux participants de les observer, dans la mesure où l'atelier est un temps ludique et convivial dans la semaine les sortant d'un quotidien parfois difficile à vivre ; ma présence est apparue comme un énième regard voyeuriste et déformant. J'ai donc décidé de rester par plaisir et aussi car ce cours me permettait d'être en contact avec des « migrants » et de les côtoyer, sans avoir à discuter de leur parcours et de leur statut. Le théâtre a donc cette utilité première d'être un média de rencontre sensible. En jeu, c'est ma personne et mon engagement personnel qui sont apparus au groupe. Ainsi, dans la même troupe j'ai rencontré la deuxième professeure Marie, lors d'un cours dans lequel j'ai présenté mon objet d'étude seulement à la fin de la séance. Elle m'avait posé des questions sur qui j'étais et je lui ai expliqué ma venue initiale et le refus catégorique de sa collègue la semaine passée. Elle me rétorqua « je pense comme elle mais maintenant que je t'ai vue jouer ce n'est pas pareil, je te trouve chouette ». C'est à partir de ce moment que j'ai pu commencer à négocier ma place.

Pour la troupe du *théâtre La Cité*, Valérie n'avait aucune objection à ma présence. Au contraire, elle était plutôt heureuse que je puisse partager du temps avec eux et mon regard sur leur pratique. Les cours étaient explicitement ouverts à des lycéens. Comme ce n'était pas mon cas, j'ai choisi de me placer plus en spectatrice après quelques cours. Ce choix m'a permis de prendre des notes beaucoup plus denses et d'apporter des descriptions des faits en train de se dérouler, ce qui était impossible avec la troupe du *théâtre de l'Œuvre*.

Pour compléter mon enquête, j'ai effectué des entretiens formels et informels. Les entretiens formels ont été réalisés avec des metteurs en scène, des professionnels de la santé et des travailleurs sociaux. Ce format d'entretien convenait mieux à leur disponibilité et m'a permis de cerner mon sujet de manière plus complète. Cependant, je n'ai pas pratiqué ce type d'entretien avec des personnes en migration, d'une part parce qu'il était long de gagner leur confiance et d'autre part car l'entretien formel était vécu comme un moment privilégié avec moi. En effet, la plupart des personnes en exil que j'ai rencontrées était des jeunes hommes, et mon statut de jeune femme qui propose un entretien créait une ambiguïté dans la relation ethnographique que j'essayais de construire. Il était très difficile de faire comprendre qu'il ne

s'agissait pas d'un rendez-vous, car très souvent on m'investissait d'affects et d'attentes que je ne pouvais humainement pas laisser s'accroître dans un objectif scientifique. J'ai donc abandonné toute tentative de rencontres organisées et privilégié le contact via une structure qui donne un cadre et donc une place (celle d'étudiante, de volontaire, de bénévole, d'apprentie professeure FLE).

C'est pourquoi j'ai décidé d'approfondir ma connaissance du réseau d'aides aux migrants via un service civique. Le service civique est un dispositif de volontariat mis en place par l'Etat. A partir de novembre, j'ai intégré l'association Unis-Cité où j'ai travaillé quatre jours par semaine dont deux dans un nouveau programme intitulé « Solidarité Migrants » avec 11 autres volontaires. Ce programme avait comme ambition de « faciliter l'accueil et l'intégration des demandeurs d'asile à Marseille » en aidant les premiers pas dans la ville et en rythmant la phase d'attente administrative. Concrètement, j'ai tout le long de ma mission donné des cours de français dans un squat installé dans un bâtiment du diocèse du quartier de Saint-Just et dans une association pour Mineurs Isolés Etrangers (MIE) nommée *Katilla*. Tous les jeudis je me suis rendue dans un Centre d'Hébergement et de Réinsertion Sociale (CHRS) où avec trois collègues nous avons organisé des après-midi jeu, des visites de la ville. Plus ponctuellement, nous avons organisé des évènements football ainsi que des maraudes.

Mon objectif de base était de monter moi-même des ateliers de théâtre afin de compléter ma recherche d'une partie expérimentale, ce que je n'ai pas réussi à accomplir. Cependant, le point fort du service civique a été de m'apporter un autre accès aux réseaux d'aides aux migrants, celui des institutions et à leurs discours officiels. Cela m'a permis de rencontrer une très grande diversité de personnes en situation de migration et de développer des liens réguliers que je n'aurais pas pu entretenir seule. Tous ces moments d'interaction s'intègrent complètement dans la compréhension de ma recherche. J'ai pu repérer les autres performances auxquels participent ou sont confrontées les migrants et de tester les représentations de mon objet d'étude auprès des acteurs du réseau d'aides.

La place de l'association Unis-Cité, longue et pérenne à Marseille, m'a ouvert l'accès à des lieux et personnes que je n'aurais certainement pas rencontrés sans elle. Par exemple, j'ai pu visiter l'*Aquarius*⁵ à quai au port de Marseille. Le service civique en tant que dispositif de l'Etat défend des valeurs de la République Française qu'il était intéressant d'interroger à la lumière

⁵Bateau de sauvetage en méditerranée géré par SOS Méditerranée et Médecins sans frontière, bloqué au port de Marseille car sans pavillon depuis le refus de l'Italie d'accoster sur ses côtes.

de la situation migratoire marseillaise. Parler de théâtre et de performance dans ce contexte fait ressortir des problématiques liées à la culture légitime et à l'interculturalité. Par exemple, la culture française que l'Etat souhaite inculquer aux migrants en France ne correspond pas forcément à celle de mes collègues de service civique qui ont pour mission explicite de faciliter l'intégration des demandeurs d'asile.

4. Problématiques et Hypothèses

Ce mémoire du master 2 souhaite tester et approfondir les hypothèses émises lors du mémoire bibliographique du master 1. Ma recherche veut prendre en compte la migration selon une approche artistique, communicationnelle, et endogène, afin de montrer quels sont les enjeux discursifs, sociaux et relationnels d'une pratique théâtrale faite avec des migrants. Pour cela, j'ai choisi d'ethnographier des ateliers de théâtre construits avec des personnes en migration et d'analyser des événements artistiques ayant pour thématique l'exil. Dans cet écrit, j'analyse l'espace social des théâtres marseillais afin de voir si la question de la migration est traitée de manière différente en fonction des types de théâtre. De cette manière, je me demande si l'on peut classer les formes théâtrales ayant pour thématique la migration en fonction du degré de militantisme des metteurs en scène, ou en tout cas, de leur positionnement idéologique et personnel face à la migration. Les structures qui proposent ces ateliers sont-elles subventionnées par l'Etat ? Si oui, est-ce que cela influence la pratique et comment ? Le processus de création qui se joue lors des ateliers de théâtre avec des personnes en migration se focalise-t-il uniquement sur le vécu des participants ? Autrement dit, la mise en récit théâtrale est-elle différente des autres mises en récit de la migration ?

Je m'interroge également sur les autres performances qui jalonnent le parcours des migrants une fois arrivés en France afin de repérer en quoi le théâtre influence ou ressemble aux performances de la vie quotidienne. En effet, il convient de savoir ce que le théâtre apporte aux personnes en exil, mais également de montrer comment et pourquoi elles arrivent jusqu'aux cours. Le théâtre et la mise en récit de son exil font-ils soin pour les personnes en migration ? Finalement, la pratique du théâtre est-elle toujours bénéfique pour les personnes en migration ? Existe-t-il des rapports hiérarchiques dans les troupes ?

Le théâtre, par sa forme multiple, est-il pertinent pour un travail avec des personnes en migration ? Je me demande dans ce mémoire si le théâtre est un outil propice à

l'expérimentation en situation d'interculturalité. Finalement, en tant qu'anthropologue, le travail des artistes peut-il être considéré comme une vision du monde, une façon de concevoir le social ? *A contrario*, est-ce que les praticiens du théâtre qui travaillent avec des personnes en exil n'ont-ils pas intérêt d'expérimenter des formes théâtrales qui mêlent art et anthropologie ?

Ces questionnements initiaux m'amènent à la formulation de la problématique générale de ma recherche : dans quelle mesure le théâtre s'inscrit dans un parcours migratoire et participe à la création de liens intimes et sociaux qui sont révélateurs des façons de vivre et de communiquer de l'exil en France ?

Hypothèses de départ

Pour répondre à cette question, je propose de mettre en avant les différentes hypothèses qui ont dirigé mon travail de recherche. Le théâtre apporte certainement un moment de pause dans la vie quotidienne des personnes en migration. Je fais l'hypothèse qu'il est un outil de liens sociaux et permet l'expression de soi. Les techniques théâtrales doivent dépasser les barrières de la langue et permettent dans ce sens, d'autres formes de communication de son exil.

Je suppose que le théâtre est positif pour les personnes en migration, notamment car c'est une pratique qui permet de se recentrer sur son corps et de travailler sur soi. Le fait de pouvoir apporter sa façon de parler doit créer un espace rassurant pour les personnes en migration, qui peuvent ainsi pratiquer l'oral avec moins de crainte de subir des moqueries ou des rapports de domination concernant l'apprentissage du français.

S'il est pratiqué dans une optique de spectacle, le théâtre, peut être un outil de visibilité des personnes en migration. Les comédiens et metteurs en scène peuvent ainsi montrer une réalité vécue et endogène des parcours migratoires. Le théâtre est un média autre que la télévision et internet pour donner à voir son positionnement idéologique et militant face aux problématiques migratoires. La mise en récit doit donc se différencier des discours médiatiques et politiques souvent misérabilistes ou dramatiques.

Les ateliers de théâtre ouverts aux personnes en exil à Marseille sont certainement faits de manière informelle ou dans de petites structures car les grands théâtres demandent bien souvent une inscription beaucoup trop onéreuse pour la situation précaire des demandeurs d'asile. Les façons de représenter l'exil via l'art ne doit certainement pas être homogène et donc faire l'objet de tensions, notamment entre les productions professionnelles et des ateliers menés en théâtre amateur.

On peut imaginer en s'inspirant des théories bourdieusiennes que le théâtre, étant une pratique associée aux classes supérieures, fait l'objet d'une valorisation sociale. L'anthropologie peut investir cette hypothèse pour rendre compte des images auxquelles l'art est associé, et comprendre dans quelle mesure il peut être un instrument pour changer les regards portés sur la migration. Si c'est le cas, je dois me pencher sur les effets (pervers ou non) et les significations d'une telle valorisation.

Finalement, je fais l'hypothèse que les participants aux cours et les metteurs en scène sont à la fois créateurs et acteurs du réseau d'aide aux migrants, où des personnes et pas seulement migrantes, peuvent se rencontrer et se regrouper le temps de l'atelier ou d'un spectacle. Intégrer ce réseau me permet de rendre compte de la place du théâtre à l'intérieur de celui-ci. Ainsi je pourrais rencontrer les acteurs qui composent le réseau, et savoir quelles images ils ont de la pratique théâtrale avec les migrants. Je pourrais mettre en lumière les intérêts de venir à l'atelier qui ne seraient pas uniquement liés à la pratique théâtrale. L'analyse micro-sociale des cours de théâtre me permet de me rendre compte de problématiques plus globales sur l'accueil et l'intégration des migrants en France.

5. Annonce du plan

Pour répondre à la problématique générale et aux hypothèses qui viennent d'être posées, ce mémoire s'organise en quatre chapitres principaux.

Le premier chapitre sert de mise en contexte au terrain d'enquête et présente le panorama des événements artistiques et culturels de la ville. Après une présentation des outils de communication des théâtres et des structures culturelles, je m'attache à définir le corpus de théâtre rencontrés lors de l'enquête en effectuant une typologie des ces derniers. Enfin je présente les théâtres et les troupes que j'ai ethnographiés, en mettant en avant les positionnements militants et artistiques des metteurs en scène qui les dirigent. La deuxième partie de chapitre présente les expériences artistiques marseillaises en s'attachant à mettre en avant les événements et lieux culturels qui se veulent multiculturels. L'histoire migratoire de Marseille fait de la ville un lieu propice à la valorisation de la multiculturalité, ce qui englobe les offres d'artistes ayant pour thématique la migration.

Le second chapitre discute des différentes mises en récit de la migration en présentant les acteurs sociaux qui les composent, leurs objectifs et leurs schémas narratifs. Dans un premier

temps, je démontre qu'un migrant est confronté tout au long de son parcours de demande d'asile à des professionnels de la mise en récit. Dans un second temps, je mets la focale sur le processus qui amène à mettre en jeu l'expérience de l'exil. Je montre que le théâtre est également une forme narrative de mise en récit de son vécu. L'exil est un sujet qui n'appartient pas uniquement aux personnes qui ont expérimentées le déplacement. C'est pourquoi j'explique dans quelle mesure il devient au théâtre, un sujet créatif partagé par des individus et dans la société d'accueil. Ce chapitre permet de mettre en exergue la spécificité de la mise en récit artistique en comparaison avec trois autres auxquelles sont confrontées les personnes en migration.

Le troisième chapitre est l'immersion dans le cœur de mon objet d'étude. Il développe la place du théâtre dans un parcours migratoire et décrit ses aspects techniques et sociaux. Ensuite, je propose de concevoir le temps du jeu comme un temps ludique qui permet de prendre du recul sur les temporalités longues et vides du quotidien. Faire du théâtre c'est apprendre à faire groupe dans le théâtre, mais également au dehors. Ensuite, j'explique en quoi le jeu est important dans l'expression de soi. En dépassant le langage verbal, le théâtre apprend à utiliser son corps et ses ressentis pour jouer vrai. Cet apprentissage de la maîtrise de son corps et de ses émotions est important pour passer les étapes de la demande d'asile. De plus, les liens d'interconnaissance engendrés par la participation aux cours permettent d'apprendre le rapport à l'autre en situation interculturelle.

Dans le quatrième et dernier chapitre, je me demande dans quelle mesure monter un projet théâtral à Marseille met en lumière des enjeux socio-culturels liés aux conditions d'accueil des migrants. Pour cela, je lie le théâtre à la problématique plus large du droit et de l'accès à la culture. Dans le contexte où les injonctions formulées par le système d'intégration républicaine donnent la sensation aux arrivants de devoir oublier leurs origines, le théâtre sert à communiquer du choc culturel vécu et à s'ancrer dans la société d'accueil en s'appropriant les codes de la culture légitime. Dans la dernière sous partie, je propose une forme expérimentale qui mêle théâtre et anthropologie. L'objectif est de proposer un outil pour interroger la jeunesse sur son rapport à la culture française et ainsi d'inclure les jeunes en exil et marseillais dans la construction d'un avenir en commun.

Chapitre 1 : Scènes de migrations à Marseille : panorama des événements artistiques et culturels de la ville

Un jour où je suis de sortie avec des amis à l'inauguration d'un bar qui fait également office de lieu d'exposition, je rencontre des étudiantes en psychologie sociale. L'une d'elle, après avoir échangé sur Aix-Marseille Université, me demande ce que je fais dans la vie. Je lui explique que je suis en train d'effectuer une enquête de terrain sur la migration et l'art, et plus particulièrement sur les ateliers de théâtre réalisés avec des personnes en migration. A cette période se déroule à Marseille un temps fort organisé par le MUCEM⁶ en lien avec l'exposition « Ai Weiwei, Fan-Tan » intitulé « Exil Être ici aujourd'hui ». La jeune femme me demande mon avis sur les pièces de théâtre qui mettent en scène des récits migratoires. Elle vise plus particulièrement une pièce qui est passée à l'occasion de ce temps fort le 28 septembre 2018 - pièce à laquelle j'ai assisté - *Sous le pont*⁷. Elle met en scène la nuit d'un Syrien vivant sous le pont d'une ville française. Il y rencontre successivement un personnage d'extrême droite, une SDF avec son chien, un Imam, puis un ami syrien réfugié qui l'aide à écrire son récit de vie en français pour sa demande d'asile. On découvre alors l'horreur de son passé, les raisons et étapes douloureuses de son trajet jusqu'à son arrivée en France. La fin de la pièce joue sur la véracité de son récit - il avoue au public qu'il ment - et sur le futur du peuple Syrien. J'explique à mon interlocutrice que j'ai trouvé la pièce un peu facile et qu'elle grossit les traits de l'actualité. Sans la fin, qui permet de s'interroger sur les effets pernicioseux des récits de vie juridiques des migrants, j'aurais été déçue par la pièce car certains membres du public semblaient vraiment avoir pris le spectacle au premier degré, comme une information sur la réalité de la vie des Syriens. Elle m'explique que son petit ami est Syrien. Il est lui aussi allé voir la représentation. Il a été choqué par la pièce et s'interroge avec lassitude « sur l'image qu'on donne encore des Syriens et sur ce qu'on va encore penser d'eux ». Extrait de journal de terrain du 21/09/2018 au Cour Julien.

Cette anecdote est un exemple parmi d'autres de la manière dont mon sujet de terrain s'imisce de façon constante dans mon quotidien à Marseille. La situation migratoire marseillaise fait l'objet de tensions et d'un fort investissement associatif engagé dans « l'aide aux migrants⁸ ». Cette réalité est visible dans la ville : manifestations, personnes dormant à la gare, ouverture de squats dans le centre-ville... Donner à voir un récit au théâtre n'est pas

⁶Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, musée national ouvert à Marseille en 2013.

⁷*Sous le pont*, d'Abdulrahman Khallouf et Amre Sawah

⁸Ce réseau d'aide à Marseille est organisé sous l'appellation « réseau hospitalité » qui répertorie une grande partie des institutions, associations et collectifs de la ville.

quelque chose d’anodin, surtout quand il traite d’un sujet sensible tel que la migration [Tallio et Fresia, 2005]. J’ai utilisé l’observation flottante [Pétonnet, 1982] dans des lieux artistiques tels que des musées ou des théâtres jusqu’à ce que « des points de repères, des convergences, apparaissent et que l’on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes » [Pétonnet, 1982 : 38] des événements qui lient l’art et la migration. Parcourir sans attente particulière le tissu associatif autour de la migration m’a permis de mettre en exergue les cercles d’interconnaissance entre professionnels de la dramaturgie et le réseau d’aide aux migrants. Les milieux artistiques et culturels marseillais se sont approprié les questions de la migration et de l’exil à plusieurs échelles du social et de manière multiforme. C’est pourquoi dans ce premier chapitre, je vais présenter le contexte artistique Marseillais duquel émergent des productions artistiques en lien avec la migration et l’exil, depuis une analyse des outils de communication (livrets, flyers et prospectus) des structures théâtrales et muséales. Puis je proposerai un corpus d’expériences artistiques qui permet d’interroger le caractère multiculturel de la ville de Marseille.

1.1 Outils de communication : livrets, flyers et prospectus

1.1.1 Contextualisation du terrain d’enquête : quels théâtres à Marseille ?

Panorama des théâtres à Marseille

L’annexe 1 est un tableau récapitulatif des théâtres marseillais. Il a pour but de présenter le contexte du terrain d’enquête en listant les théâtres présents dans la ville selon 6 critères : le statut, le lieu, le style, le lien entretenu avec la migration, la place qu’il occupe dans mon corpus d’analyse. Il est possible que certains théâtres existant à Marseille ne soient pas dans cette liste car leur site n’est pas référencé sur internet. Sont classifiés dans ce tableau 17 théâtres. Parmi eux, 7⁹ ont fait l’objet d’une analyse de leur communication (site internet, flyers, livret de présentation). Deux des théâtres sur trois¹⁰ qui proposent des ateliers pour personnes en migration ont fait l’objet d’une observation participante soutenue. Une enquête préliminaire et

⁹ Il s’agit des théâtres : *Théâtre le Merlan*, *Théâtre National de Marseille la Criée*, *Théâtre de la Joliette*, *Théâtre Massalia*, *Théâtre La Cité*, *Théâtre de l’Œuvre*

¹⁰ *Théâtre La Cité* et *théâtre de l’Œuvre*

une analyse de pièce ont été effectuées pour la dernière troupe¹¹. J'ai écarté de mon corpus toutes les structures qui n'avaient pas de lien direct avec la migration c'est-à-dire qui ne proposent ni des ateliers de théâtre avec des personnes en migration, ni des spectacles qui ont pour thème l'exil, la migration ou la mémoire des origines, pas plus que des événements autour de la migration (conférence, ciné-débat, scène ouverte). En outre, ce tableau classifie l'espace social des théâtres marseillais. Il permet de mettre en exergue quels théâtres sont les plus susceptibles d'être en lien avec la migration et pourquoi. Je propose tout au long de la première partie du premier chapitre, une analyse en entonnoir. La présentation générale du corpus choisi commence par une déconstruction des représentations associées au théâtre puis de la présentation de ses différentes fonctions sociales. Ensuite, j'effectue une classification des théâtres du corpus en fonction de leur statut légal, toujours à partir d'une analyse des flyers et prospectus que j'ai récoltés durant mon enquête. Je me focalise plus particulièrement sur leurs modes de fonctionnement, leurs lignes artistiques et les activités et événements proposés par les structures, avec comme fil rouge, ce que cette classification peut expliquer des manières dont ces théâtres traitent -ou non- de la migration.

Présentation générale du corpus choisi

Quelles images est-il possible d'associer au mot théâtre ? En se penchant sur les prospectus et les programmes de 7 théâtres marseillais, les illustrations qui appuient la présentation écrite d'une pièce sont quasi systématiquement des photos des comédiens sur scène durant une représentation, l'espace spectateur avec les sièges opposés à la scène. Le théâtre est associé à un espace où se déroule une action : le spectacle. Cependant, un théâtre ne peut pas être considéré comme un isolat, un lieu clos où l'on observe uniquement des performances dans leurs dimensions artistiques. Un théâtre s'inscrit dans un contexte spatio-temporel, il appartient au réseau de sa ville et s'adapte aux réalités économiques et sociales qu'il rencontre. Il ne peut se limiter à la salle de spectacle premièrement car le théâtre en tant que bâtisse a plusieurs fonctions. On peut y trouver une salle de conférence, un lieu de restauration et un bar, un lieu d'exposition, des salles vides. Ces espaces ne sont pas cloisonnés mais changeants ; ainsi une entrée de théâtre peut être un lieu d'accueil, un lieu d'achat, un lieu d'attente. Un restaurant peut être un lieu pour s'alimenter, le moyen de patienter assis, un lieu d'exposition. Une salle de spectacle peut accueillir une conférence, une salle vide peut abriter des cours, ou du matériel.

¹¹*Théâtre de la Mer*

Ceci n'est que la partie visible pour les visiteurs, car le théâtre est également un espace de travail qui nécessite, pour les professionnels qui y évoluent, des bureaux, des espaces de stockage, des régies, des loges...

A contrario, l'action de faire du théâtre n'a pas besoin d'une bâtisse pour s'exécuter. C'est le cas par exemple du théâtre de rue, où les comédiens s'adaptent aux aléas de la ville et l'utilisent. De plus, une pièce peut se jouer dans des lieux qui *a priori* n'ont pas cette fonction. Le théâtre est parfois un outil et peut ne pas avoir comme objectif une représentation mais la médiation sociale. En cela, il s'insère dans le quotidien des individus comme c'est le cas pour la médiation en entreprise, ou pour apprendre le français. Je souhaite par ces différents exemples désacraliser le théâtre dans sa vision *mainstream* [Biet et Neveux, 2007]. Ce n'est pas un endroit fermé où, durant le temps de la représentation, rien d'autre ne se joue que ce qu'il y a sur scène. Premièrement, les créateurs de la performance ne se dédoublent pas en deux entités distinctes - en un artiste ou un humain- ils amènent avec eux sur le plateau leur réalité sociale, leur façon d'être au monde [Guine-Boucheron, 2011]. Secondement, le spectateur n'est pas une page blanche, vierge de toute idée et jugement, qui serait façonnée tout au long de la représentation¹². En somme, l'art ne peut être séparé du social, ils entretiennent un rapport dialectique que j'ai dû investir de manière multisituée.

Les artistes des 7 théâtres analysés – metteurs en scène, dramaturges, comédiens – mettent en avant la notion de création, mais créer quoi ? Ces théâtres sont au carrefour de différents événements qui ont plus ou moins pour objectif de parler du social. Voici pour illustrer cette idée les premières lignes du programme de la Criée et du théâtre du Merlan : « Par ses artifices sublimes et de pacotille, l'invisible et le réel, le théâtre chasse le conformisme et le médiocre, la bêtise et la méfiance. Il appréhende l'humain avec l'amour de l'énigmatique, il approche les visions radieuses des créateurs ». ¹³ Ces mots utopistes de Macha Makeiev rendent désuète une définition de l'art qui n'aurait pour objectif que lui-même. Elle insinue que les artistes créaient une vision poétique de la réalité. Par un procédé quasi magique, « les créateurs » enrichissent de leurs réflexions le réel, car l'art proposerait des voies parallèles et sensibles pour interroger le social et l'intime. « L'art dit le monde d'aujourd'hui, les artistes en sont les visionnaires et peuvent renverser les modes de pensées. Et il y a urgence ! » ¹⁴ Francesca Poloniato-Mougein

¹²Ici je me place à contre-pied des dramaturges et théoriciens du théâtre qui conçoivent la tragédie comme le moyen d'éduquer les spectateurs durant la représentation grâce un dilemme posé par la rhétorique théâtrale et la catharsis [Lamizet, 2015 ; Noël, 2015 ; Angel-Perez, 2017].

¹³Edito du livret de présentation du théâtre La Criée

¹⁴Edito du livret de présentation du théâtre Le Merlan

met en avant l'*agency* de l'artiste et son caractère subversif. Ses points de vue sur le monde et les faits sociaux sont jugés pertinents dans une société en manque de renouveau. Ses réflexions amènent d'autres disciplines et professionnels, artistiques et/ou scientifiques, à franchir les portes du théâtre.

Les travaux de collaboration entre artistes et scientifiques sont fréquents. Ils prennent différentes formes : un spectacle peut ouvrir une série de cycles de conférence. C'est le cas de l'évènement « Invasion ! Transgenre » organisé par le *théâtre de la Criée* du 28 janvier au 5 février 2019. Durant trois jours, le théâtre a proposé trois spectacles, une exposition et rencontres scientifiques avec tables rondes, rencontres et conférences sur la thématique du genre. A l'inverse, des spectacles peuvent s'introduire dans d'autres institutions culturelles. Pour exemple, le temps fort du *Mucem* « Être ici aujourd'hui » où un spectacle et une performance théâtrale se sont greffés à une exposition, des projections filmiques, des tables rondes, des conférences et des rencontres d'acteurs associatifs de la migration à Marseille¹⁵.

Enfin, les institutions artistiques et culturelles sont en lien et forment un réseau à l'échelle de la ville. Lors de la « Biennale des Ecritures du Réel » du 17 mars au 13 avril 2018, festival à l'initiative du *Théâtre la Cité*, des structures culturelles majeures de la ville (*Mucem, théâtre de la Joliette, La Criée*) sont entrées en lien avec des partenaires institutionnels et des mécènes (Ministère de la Culture, la ville de Marseille, le département des bouches du Rhône). Ce genre d'évènement exceptionnel à grande échelle rend compte du réseau artistique et culturel et de son imbrication à celui de la ville.

1.1.2 Les scènes conventionnées et subventionnées : théâtres nationaux et scènes conventionnées d'intérêt général

Observation flottante : premiers pas dans les structures théâtrales en lien avec la migration

J'ai tenté tout au long de ma recherche de répertorier les théâtres de Marseille qui proposent des ateliers de théâtre à des personnes en migration¹⁶. Cela ne s'est pas avéré facile, car on ne tombe pas sur ce type d'atelier par hasard ; ils ne sont pas souvent visibles ni médiatisés. C'est pourquoi il m'a fallu repérer les théâtres existants afin de les interroger. Pour cela je me suis servie d'internet comme repérage préliminaire. Mais ce média a vite été limité

¹⁵Journal de présentation de l'évènement

¹⁶Cf le tableau récapitulatif en annexe 1

car je n'ai trouvé qu'une seule troupe de théâtre ouverte explicitement aux personnes en migration, l'atelier du *théâtre La Cité*. En effet, la troupe a effectué une tournée relayée médiatiquement l'année dernière, avec un nouveau spectacle intitulé « *D'ailleurs* ». J'ai donc associé à ce premier temps de découverte la récupération systématique de flyers, programmations et prospectus des événements artistiques que je pouvais trouver¹⁷. De cette manière, j'ai pris connaissance de théâtres mais aussi de l'existence de collectifs et de compagnies plus difficiles à trouver depuis une recherche informatique. Cependant, la visibilité de certains théâtres par rapport à d'autres m'a poussée à m'interroger sur la différence qui existe entre les structures, notamment en ce qui concerne leur moyen de financement, leur rapport au territoire et par extension, l'impact de ces éléments sur leur programme artistique. Cette classification émane d'un ressenti subjectif ; mes premières rencontres qui avaient connaissance d'ateliers n'ont jamais fait référence à des structures nationales, ce qui m'a poussée à valoriser l'investigation dans des structures plus modestes en termes de taille et de rythme de programmation. C'est pourquoi je vais tenter maintenant d'objectiver une première catégorie de théâtres : les théâtres conventionnés et subventionnés. Je regroupe ici trois types d'établissements : les scènes nationales, les théâtres conventionnés d'intérêt national et les centres dramaturgiques nationaux.

La forme des outils de communication : ce qu'on apprend sur le fond

En feuilletant les présentations de ces théâtres, on remarque en premier lieu une différence de forme. Les scènes subventionnées ou conventionnées par le ministère de la Culture et de la Communication ont des programmes de présentation des spectacles de plusieurs pages. Ils sont sous forme de petits livrets et présentent « la saison 2018-2019 » complète. En première page se trouve un éditorial des directrices qui a pour but de présenter les ambitions artistiques de la saison à venir. La lecture des présentations met à jour la redondance de certains termes : création, invention, artiste, imagination, partage, maison, communauté, engagement. Ces termes ne semblent pas être choisis par hasard. En effet, les scènes conventionnées par l'Etat doivent répondre à des ordres de missions que je vais maintenant détailler succinctement.

Le label de scène nationale ne peut être attribué qu'à un seul théâtre par ville. Pour Marseille, il s'agit du *Théâtre Le Merlan*. Les scènes nationales sont les anciennes maisons de la culture unifiées sous cette appellation en 1991. Est labellisé Scène Nationale « un établissement artistique et culturel de référence nationale exerçant des missions de diffusion artistique

¹⁷ Cf en annexe 2 les flyers et livrets classés des théâtres et musées dont je fais référence le long du chapitre.

pluridisciplinaire, d'appui à la création contemporaine ainsi que d'action culturelle »¹⁸. Elles doivent répondre à trois missions : « un engagement artistique » qui se veut diversifié, et éducatif¹⁹ « un engagement citoyen, culturel et territorial » qui a pour but de mettre en lien les champs culturel, social, éducatif et solidaire et enfin, un « engagement professionnel » pour développer la formation artistique, la patrimonialisation des arts et dans la sphère médiatique.

Les théâtres bénéficiant de l'appellation « scènes conventionnées d'intérêt national » ont « pour objectif d'identifier et de promouvoir un programme d'actions artistiques et culturelles présentant un intérêt général pour la création artistique et le développement de la participation à la vie culturelle mis en œuvre par des structures et contribuant à l'aménagement et à la diversité artistique et culturelle d'un territoire²⁰ ». Cette appellation se départage en trois mentions : « art et création », « art, enfant et jeunesse », « art en territoire »²¹. Le *Théâtre Joliette* est un théâtre conventionné « art et création », tandis que le *Théâtre Massalia* est conventionné « art, enfant et jeunesse ». Bien entendu on retrouve dans la programmation artistique et les présentations des saisons le vocabulaire lié aux missions fixées par le ministère de la Culture et de la Communication. Cependant, les éditos des livrets de présentation de ces deux théâtres mettent au centre de leur présentation la notion de « création ». En effet, l'aide financière ouvre en premier lieu la possibilité de projets de créations artistiques contemporaines. Concrètement, ces théâtres ont la possibilité d'accueillir les projets des troupes et compagnies de professionnels en résidence. Les étapes de la création peuvent par ailleurs être ouvertes aux publics et font l'objet d'une présentation des métiers du spectacle vivant à visée éducative et patrimoniale.

La dernière catégorie que j'ai rencontrée sur mon terrain et qui bénéficie d'une subvention du ministère de la Culture sont les Centres Dramaturgiques Nationaux (CDN). Ce label est attribué à « des structures de création et de production artistique dirigées par un ou plusieurs artistes engagés dans le champ théâtral et constituant des lieux de référence nationale pour le développement de l'art du théâtre auprès des publics »²². Ce type d'établissement a fleuri depuis la mise en place par l'État d'une politique de décentralisation dramatique dans les années 1960.

¹⁸Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatives au label « Scène nationale » cf : <http://www.scenes-nationales.fr/wp-content/uploads/2017/06/Arre%CC%82te%CC%81-du-5-mai-2017-fixant-le-cahier-des-missions-et-des-charges-relatif-au-label-%C2%AB-Sce%CC%80ne-nationale-%C2%BB-.pdf>

¹⁹Diversifié incluant la diversité des publics, des formes artistiques et des créations ayant des références internationales Cf page 2 et 3 de la charte pour plus de détails

²⁰Arrêté du 5 mai 2017 fixant les conditions d'attribution et le cahier des missions et des charges de l'appellation « Scène conventionnée d'intérêt national » cf : <file:///C:/Users/ASUS/Zotero/storage/TDBFRSRY/jo.html>

²¹idem

²² Cahier des missions des charges relatives au label de « Centre Dramatique National ». Cf : <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2017/5/5/MCCB1713582A/jo>

Les ordres de missions sont moins précis que dans les chartes des deux labels précédents. Le label est attribué après négociation d'un contrat entre l'État et le dirigeant de la structure comme pour le *Théâtre National de Marseille La Criée*. A noter que c'est la seule structure qui n'a pas mis sa labellisation en première page de couverture du livret de présentation et qui signifie sur son site que le financement du ministère concerne la rénovation de la structure et non les projets artistiques. Cependant il incombe aux CDN de correspondre aux mêmes ambitions d'insertion territoriale, de diversité artistique et éducative que les labels confrères détaillés plus haut.

Les structures recevant des subventions de l'État ont un certain rayonnement dans la ville. Elles proposent un grand nombre de spectacles programmés, créés et joués par des professionnels. Le dynamisme de ces établissements est dû à la création de projets théâtraux et à leur diffusion – mission demandée par l'Etat – au public. C'est une des premières raisons de mon éloignement de ces structures. Les cours proposés par les théâtres vont viser, en fonction de leur mission et des choix de la direction ainsi que de l'équipe artistique, pour une grande partie la jeunesse, les milieux scolaires et professionnels. De multiples activités sont proposées, de la pratique du théâtre en atelier jusqu'à la rencontre des artistes, en passant par la formation des enseignants et la visite du théâtre. Ces services sont payants, et je me suis vite rendu compte que les personnes en migration que je visais, qu'elles aient obtenu le statut de réfugié, soient demandeuses d'asile ou non enregistrées, n'avaient pas les moyens économiques et sociaux de payer et d'assister à de tels cours.

L'apport des professionnels : le partage intime des artistes exilés et artistes étrangers

Même si des ateliers pour personnes en migration n'existent pas de manière formelle, cela ne signifie pas que la thématique de la migration est absente des théâtres. Elle peut même être amenée de manière endogène par des figures d'exilés artistes ou par des artistes étrangers qui s'inspirent de leur quotidien. Pour exemple, le *Théâtre Merlan* a programmé le 10 novembre 2018 la pièce *Mama* écrite par Ahmed El Attar.

« Chef de file du théâtre égyptien indépendant, Ahmed El Attar développe une écriture résolument contemporaine tournée sur le monde arabe. C'est à partir de l'intime, de la cellule familiale que ses spectacles interrogent le collectif, la société et le politique. On entre alors dans *Mama* comme on passe la porte d'une maison au Caire. Dans ce salon de la bourgeoisie égyptienne, nous devenons les témoins silencieux d'un portrait de famille duquel se détache le personnage de la mère »²³

²³Extrait du livret de présentation.

Ces créations ainsi que leurs réceptions en France constituent pour moi un corpus permettant de mettre en lumière les manières de parler de sa culture d'origine. Ce court passage de la présentation du théâtre *Le Merlan* donne la sensation que le spectacle est une fenêtre pour apercevoir une réalité sociale de l'ailleurs, comme si le spectateur observait un bout du monde depuis son siège. Les théâtres proposent des pièces d'artistes d'origine étrangère afin de promouvoir la diversité artistique et culturelle. La migration et plus largement l'altérité sont proposées comme les sujets des sociétés contemporaines, où le théâtre peut restituer la complexité du monde²⁴. L'analyse des programmes nous montre que derrière la présentation de ces pièces se cachent les missions établies par l'État et le vocabulaire des valeurs républicaines. En somme, les pièces sont présentées de manière à lier le théâtre vivant à la discussion autour de la diversité socio-culturelle. Par exemple, la charte des CDN « portent une attention particulière à la diversité, notamment au travers des œuvres présentées, des artistes accompagnés et des publics, au respect des objectifs de parité ainsi qu'à la prise en compte des droits culturels, de l'équité territoriale, pour le développement de l'accès et de la participation du plus grand nombre à la vie culturelle »²⁵.

Les théâtres conventionnés ont donc plus pour première mission de faciliter leur accès à des spectateurs qui *a priori* ne sont pas familiers du théâtre, plutôt que de faire de leurs spectateurs des comédiens. C'est aussi pour cela que mon investigation s'est poursuivie dans d'autres types de structures. Néanmoins, ces théâtres remplissent d'autres fonctions dans la ville et ont un lien avec les personnes que j'ai souhaité ethnographier. D'une part car des cours informels peuvent se dérouler sans que j'en aie connaissance, et d'autre part car les théâtres nationaux sont présentés comme des lieux de culture française, particulièrement dans les cours de Français Langue Etrangère (FLE) pour primo-arrivants. Les associations tentent bien souvent de faire entrer les exilés dans ces établissements à titre de culture générale et de divertissement. En effet, il ne faut pas sous-estimer la joie de visiter des lieux aussi imposants, surtout pour des personnes qui n'ont pas connaissance de cette forme théâtrale, ou du théâtre en général.

²⁴Je reviendrai sur cet aspect du théâtre dans la seconde partie de ce chapitre.

²⁵Cahier des missions des charges relatives au label de « Centre Dramatique National ». Cf : <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2017/5/5/MCCB1713582A/jo>

1.1.3 Les théâtres indépendants

Des ateliers de théâtre avec des personnes en migration : entre engagement artistique et militant

Les théâtres indépendants sont des structures souvent plus petites par la taille de la structure et par la quantité des programmations. Cela s'explique notamment car elles ont moins vocation à la diffusion de spectacle, et n'ont pas de liens institutionnels et juridiques avec le ministère de la Culture. Ces théâtres sont de plusieurs formes : associatives, privées ou le résultat d'une compagnie. Leur fonctionnement dépend bien souvent de mécénats privés, de dons et bénévolat ou de financements de collectivités locales. Ces structures sont celles que j'ai le plus investies. En effet, c'est en leur sein que j'ai trouvé des ateliers de théâtre adressés à des personnes en migration. J'ai découvert trois théâtres proposant ce type d'atelier : *le théâtre de l'Œuvre*, *le théâtre La Cité* et *le théâtre de la Mer* à Marseille. Toujours depuis l'analyse de leurs flyers, je vais détailler en quoi leur histoire et leurs projets artistiques sont liés à la question de la migration. Ainsi, il me sera possible de montrer pourquoi leurs modes de fonctionnements et leurs programmations artistiques sont propices à l'existence d'ateliers pour personnes en exil. *Le théâtre les Argonautes* est une structure que je n'ai pas ethnographiée, mais qu'il convient de citer car une troupe que j'ai rencontrée cette année était accueillie l'année passée dans leurs locaux. Ainsi, j'analyserai de quelles manières les théâtres indépendants s'inscrivent dans les réseaux artistiques et associatifs de la ville de Marseille. Cette analyse sert également de mise en contexte pour les chapitres suivants car ce sont ces troupes qui ont accepté que je travaille avec elles tout au long de mon terrain.

Ces théâtres ont un fonctionnement qui leur est propre. Deux des structures que j'ai rencontrées sont le résultat d'une compagnie. Bien souvent, elles naissent grâce à l'initiative d'un ou plusieurs artistes qui décident de s'installer dans un lieu fixe. En effet, les compagnies peuvent durant plusieurs années être en résidence dans de plus grands théâtres nationaux. Par exemple, la compagnie *la Cité* avant de s'installer dans son théâtre permanent était en résidence au *théâtre Le Merlan* cité plus haut. À un projet initial se greffe par la suite d'autres artistes, compagnies et collaborateurs. La sensibilité de la compagnie, initiée par les artistes fondateurs, engendre une ligne artistique au théâtre. C'est par le biais de l'accueil et des collaborations que d'autres professions qui au premier abord n'ont pas de lien direct avec le spectacle vivant, s'associent aux structures théâtrales. Je propose dans ce qui suit d'explicitier les sensibilités artistiques de trois structures indépendantes afin de mettre en lumière leur attachement à la migration.

Le *théâtre la Cité* définit sur son site internet ses créations comme un « théâtre documentaire ». Ce théâtre propose par la création artistique (théâtre, danse) « des écritures du réel » proche des habitants de la ville de Marseille. Il propose de « voir apparaître sur scène des corps qu'on n'y avait jamais vus, et pas seulement des corps, des paroles aussi rarement entendues. Celles de professeurs, d'employés, cadres, ouvriers, chômeurs, lycéens... cohabitant dignement avec celles d'artistes, philosophes, chercheurs... »²⁶. Ces productions proviennent le plus souvent d'ateliers proposés à des amateurs notamment des lycéens. Le focus est mis sur la jeunesse et le rapport qu'elle entretient avec son identité, celle d'être en exil entre deux périodes de la vie, entre deux nationalités ou deux cultures²⁷. Pour résumer, le *théâtre la Cité* valorise le travail collaboratif entre artistes et sciences humaines. En outre, il accueille des chercheurs afin d'enrichir les réflexions autour du réel. Cela se manifeste par l'implication de personnes rarement visibles au théâtre : amener sur le plateau des non professionnels dans le but de produire et diffuser d'autres langages. Dans ce cadre artistique il n'est pas étonnant de trouver des ateliers de théâtre pour personnes en exil à qui on veut rendre une certaine performativité. La troupe que j'ai ethnographiée est inclusive, la question de la jeunesse étant une priorité pour la compagnie que j'ai suivie, les jeunes migrants nouvellement arrivés sont lycéens et se mélangent avec d'autres de leurs camarades.

Le *théâtre de la Mer* est également l'initiative d'une compagnie. Sa ligne artistique et ses créations se fixent comme point d'ancrage la Méditerranée. Cette zone, dans son acception géographique, est caractérisée selon la compagnie par ses exilés qui la traversent depuis des générations, son histoire et ses mélanges culturels. Marseille incarne pour la compagnie un port d'attache de toutes ces cultures, que le théâtre a la mission de donner à voir. « La ville, perçue comme un Eldorado, est un espace où se fixent à plus ou moins long terme des hommes et des femmes de tous ses bords. L'R de la Mer se fera le miroir de cette multiplicité et un espace d'accueil des expressions diverses de la ville »²⁸. En outre, le théâtre se présente selon un double projet, celui de participer à la recherche artistique autour de la Méditerranée et d'être un lieu d'accueil pour mettre en avant la multiplicité culturelle de cette zone. Pour atteindre cet objectif, le *théâtre de la Mer* fait plusieurs propositions notamment des spectacles dont la thématique est le mélange historico-culturel. Par exemple, *Mille et une Odyssée(s)* « croisent deux grands

²⁶Cf le site internet à la rubrique « projet » : <http://www.theatrelacite.com/qui-sommes-nous/les-ecritures-du-reel/>

²⁷Cette notion d'exil et le travail entrepris par Valérie sera plus largement détaillée dans les chapitres 2 et 4

²⁸Cf la présentation historique de la compagnie : <http://www.letheatredelamer.fr/#/le-theatre-de-la-mer-la-compagnie>

textes du patrimoine commun : L'Odyssée et les Mille et une Nuits »²⁹ », afin de créer un récit partagé imaginé. Le théâtre propose également de nombreux ateliers à visée artistique mais aussi sociale, des interventions de développement culturel dans les quartiers³⁰ en partenariat avec des centres sociaux, des éducateurs de rue. C'est dans ce contexte qu'une troupe composée de jeunes arrivants, qui se sont rencontrés lors de cours d'alphabétisation, s'est formée pour « parler, vivre, rencontrer, s'adresser, redevenir visible et prendre corps, en un mot ETRE »³¹. Leur travail a été présenté pour la première fois en décembre, j'ai eu l'occasion de faire une pré-enquête et de me rendre à leurs chantiers de création qu'ils rendent ponctuellement public.

Théâtre militant : un engagement artistique, social, intime

Le *théâtre de l'Œuvre* est quant à lui une association. Il héberge des ateliers de théâtre et des événements artistiques mais également des personnes. En effet, ce lieu à plusieurs fonctions liées à son histoire caritative et militante que je vais maintenant détailler succinctement. Le *théâtre de l'Œuvre* actuel est une bâtisse restaurée et inaugurée en 1965 par l'association *La Paix* créée en 1931 par un immigré Italien. « Il s'agit d'une des plus anciennes associations marseillaises et son histoire est remarquable à plus d'un titre : au-delà de son aspect culturel, via son théâtre, l'association *La Paix* poursuit avant tout une mission historique sociale et caritative auprès de personnes en difficulté »³². Ce lieu se présente comme un refuge historique pour les personnes dans le besoin tel que les exilés et les individus dans la précarité. Depuis 2017, le théâtre met en place un projet intitulé « Toit-Théâtre ». Les objectifs sont : l'accueil d'artistes en résidence, l'ouverture d'activités associatives ainsi qu'un volet d'hébergements sociaux. Les activités proposées par le théâtre sont donc diversifiées car il est le relai d'une multitude d'associations marseillaises. La programmation artistique est principalement tournée vers les questions de la migration, d'une part en assurant la visibilité d'artistes d'origines culturelles variées, mais également en accueillant des événements artistiques, des débats et scènes ouvertes qui interrogent la situation migratoire actuelle³³. Le théâtre valorise par son accueil et son soutien, des spectacles et événements d'éducation populaire, tel que le « Cycle mémoriel de transmission, Femme(s) et résistance(s) D'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui³⁴ ». Le

²⁹Extrait du dépliant de présentation p2

³⁰Ici la notion de quartier qualifie un espace urbain sous-entendu « défavorisé ». Pour le cas du *théâtre de la mer*, il s'agit d'investir avec le théâtre ces espaces de vie afin d'en faire, avec ses habitants, des lieux de création, d'éducation et d'échange.

³¹Extrait du dépliant de présentation p2.

³²Extrait du site internet rubrique « L'asso La Paix ». cf lien : <http://theatre-oeuvre.com/lasso-la-paix/>

³³. Tel que *Migrant'Scène* de la Cimade

³⁴ Cf le prospectus en annexe 2

fonctionnement du théâtre laisse la place à des groupes, collectifs ou associations plus en moins informels, contexte propice à des ateliers pour personnes en migration non régularisées. En effet ; c'est en regardant l'onglet des ateliers du théâtre que je suis tombée sur l'atelier intitulé « Avec ou sans papier » auquel je me suis rendue durant ma période de terrain. Il s'agit du seul groupe où des majeurs non scolarisés sont libres de participer gratuitement.

1.2 Expériences artistiques Marseillaises : des propositions multiculturelles

1.2.1 Contexte de valorisation artistique de la multiculturalité : la place de la migration dans l'offre artistique de la ville

Souvent décrite comme une ville « cosmopolite » car ville portuaire ouvrant sur la Méditerranée, Marseille est historiquement un carrefour commercial mais également migratoire [Roncayolo, 1996 ; Francez, 2017]. La ville n'échappe pas à l'intensification de l'arrivée de populations d'origines diversifiées. Elle attire les personnes cherchant l'asile en raison – notamment – de sa longue histoire migratoire. « Marseille c'est une ville d'accueil depuis longtemps. C'est l'influence de la communauté qui attire. C'est une ville côtière, méditerranéenne, et le climat aussi. Le cosmopolitisme ça veut dire plus de travail au *black*, de solidarité et de communauté »³⁵. Cette réalité sociale engendre tout un imaginaire autour de Marseille. La ville est présentée comme un idéal du vivre ensemble, définit par un jeune exilé lors de *Migrant Scène*³⁶ comme le fait « d'apprendre à se connaître, d'apprendre à partager ». L'art est un moyen de rendre visible et de rencontrer les cultures, des communautés et nationalités et produit ainsi un discours qui valorise la multiculturalité.

La notion de multiculturalisme a différentes définitions en fonction du modèle politique des États. Pour le républicanisme à la française, « le contenu du concept de multiculturalisme se réduit à la reconnaissance ou non de la différence culturelle dans la sphère publique » [Parsanoglou, 2004 : 2]. Il existe différents multiculturalismes. Celui que j'ai rencontré dans le milieu artistique marseillais (musique, théâtre, danse) valorise la différence comme une richesse

³⁵Extrait d'entretien du 28 novembre 2018 avec une directrice de Centre d'Accueil pour Demandeur d'Asile (CADA) décrivant Marseille

³⁶Migrant Scène est un festival national créé par le Cimade association d'aide aux migrants. Ce festival s'est déroulé le 8 décembre 2018 au théâtre de l'Œuvre à Marseille.

à diffuser. Cette conception de la multiculturalité se rapproche sensiblement de la définition du « multiculturalisme essentialiste de la gauche ». « Il s'agit d'un multiculturalisme qui se veut cultivé et propagé par le bas, sans avoir la prétention d'arriver à des formulations générales voire sociétales. Le souci principal [...] est le renforcement (*empowerment*) des groupes minoritaires concernés » [Parsanoglou, 2004 : 3].

La valorisation de la multiculturalité est liée aux plaidoyers pour l'accueil des migrants. « Merci de m'enrichir du souffle du Monde. Toi qui arrives, Nous ensemble faisons l'art. Accueillons la scène nouvelle de nos talents créateurs »³⁷. Dans ce poème coexiste plusieurs idées représentatives de la définition de la multiculturalité rencontrées sur mon terrain : l'effet positif du vivre ensemble, l'art comme média de rencontre multiculturelle, l'accueil des migrants d'aujourd'hui comme emblème du patrimoine culturel de demain. En d'autres termes, le primo-arrivant est présenté comme un avantage, car derrière ce statut se cache des personnes potentiellement dotées de talents, des futurs citoyens de la France.

Dans les faits, il existe une large offre artistique multiculturelle à Marseille. La musique, le chant, la danse, entretiennent le lien avec la communauté d'origine et participent parfois à la mise en valeur d'un patrimoine culturel venant de l'étranger. L'art, au sens large, est le moyen d'exprimer le rapport à son identité plurielle et sa façon d'être au monde dans « l'Ailleurs ».

« Chanson métèque, chansons à braver les frontières, ces balafres au visage du monde. Sans origine contrôlée et à l'issue incertaine... C'est en version intimiste, tout près, quasiment autour de la table, que l'on écouterait le rhapsode en exil, l'anarchiste sillonné avec le berger transhumant, un brigand en cavale claquer le grisbi avec une amazone »³⁸

L'artiste donne à voir son intimité qu'il rend public lors de la représentation. En d'autres termes, l'art est le véhicule de la culture de l'artiste, un moyen hétérographique de transmettre son récit de vie. Il est un bagage que les personnes amènent avec elles en arrivant en France. Aimer écouter les musiques, les chants, les danses « de chez soi » est une façon ludique et sensible de faire appel à sa mémoire. Je suis frappée lors des scènes ouvertes qui ont pour thème la migration de voir le décalage entre le sérieux des militants et l'envie de s'amuser des personnes en demande d'asile et réfugiées.

Ça doit faire une heure que je regarde la scène ouverte. C'est un événement organisé par plusieurs asso qui se déroule aux Grandes Table de la Friche. Le rassemblement veut marquer

³⁷Extrait d'un texte lu lors de *Migrant'scène*, écrit pour l'occasion par des bénévoles.

³⁸Cf en annexe 2 le flyer du concert « Chanson métèque » concert du Samedi 13 octobre 2018 au *théâtre de l'Œuvre*.

le passage de la marche Solidaire Vintimille-Calais de manière festive, mais l'ambiance est plutôt chargée. C'est surtout les associatifs qui parlent au micro, et beaucoup de discours sur les droits de l'homme et le devoir de solidarité sont prononcés. Il y a une scène avec des instruments derrière eux, ils sont super sérieux et déclament les réalités violentes de la migration comme les sauvetages en mer. Il y a beaucoup de mineurs isolés, logés par des militants qui sont présents. Mais ils ont vraiment l'air de s'ennuyer et parlent très peu. A un moment un jeune homme prend le micro pour chanter une chanson « de chez lui ». La chanson est légère et rythmée, le refrain dit « je ne sais pas si je dois choisir entre la plus gentille ou la plus jolie ». La salle se réveille enfin, plusieurs jeunes se mettent à danser et à rire, franchement ça fait du bien que le côté festif arrive, j'étais embarrassée pour eux ! Extrait du journal de terrain du 12 mai 2018.

1.2.2 Les types d'évènements artistiques parlant de migration : par qui, pour quel public et pourquoi ?

Il existe, dans le paysage du spectacle vivant qui traite de la migration, un panel varié de représentations artistiques. Je vais à présent proposer les deux catégories que j'ai le plus souvent rencontrées sur le terrain. J'ai choisi d'analyser ces moments d'observations ethnographiques selon trois critères : par qui est produit cet évènement, pour quel public et/ou quel est le public présent, et pourquoi cet évènement. Cette manière de procéder n'a pas volonté de rendre visible une sociologie statistique des publics. Elle a pour but de mettre en lumière, d'une part, les différents acteurs du réseau qui proposent des représentations mêlant théâtre et migration, et d'autre part de montrer dans quelles mesures ces dernières sont très différentes en termes de projet et d'idéologie artistique.

Les représentations associatives : dénoncer les politiques migratoires et rendre visible les migrants

Le premier type de représentation artistique que j'analyse ici concerne les évènements associatifs. Je me base sur le Festival de la Cimade *Migrant'Scène*. Le thème en était « Mes racines sont ailleurs mais c'est ici que je fleuris ». Cette première édition pour Marseille prenait la forme d'une scène ouverte. D'autres acteurs associatifs du réseau d'aide aux migrants étaient présents et étaient libres de faire leur proposition ; bien souvent le passage sur scène était préparé à l'avance. Peu de migrants sont montés sur scène ce jour là pour faire une proposition artistique. Cela doit en partie être dû au manque de temps de préparation. En effet, le 29

novembre 2018, lors du forum des associations organisé par le *Mucem*³⁹, je suis allée voir les bénévoles de la Cimade pour connaître la date du festival *Migrant'scène*. Deux bénévoles sur trois n'avaient pas connaissance de son existence. Le 6 novembre 2018, lors d'une réunion d'information de la Cimade, les enseignants en Français Langues Etrangères (FLE) ont expliqué qu'ils commençaient tout juste à produire quelque chose pour l'occasion, mais que malheureusement c'était difficile pour eux et les élèves d'arriver dans les temps à une proposition aboutie.

Le jour J j'ai assisté à trois interventions de personnes en exil. L'une était une chanson reggae d'un jeune Guinéen (Guinée Conakry), qui rappelait que ses ancêtres avaient combattu pour la France. A ce titre, la France avait le devoir d'être digne envers la mémoire de ces Africains combattants et de leurs enfants. Un jeune homme ivoirien a également proposé un texte autour du vivre ensemble, muni d'un diaporama pour illustrer ses propos. Enfin, un jeune Afghane est montée sur scène avec son hébergeuse pour témoigner de ce qu'est l'hébergement solidaire, et présenter les photos de Marseille qu'il a fait. L'association *Ancrage*⁴⁰ était représentée par deux salariées qui sont venues lire un texte écrit par leur soin. Il rapportait les paroles des femmes qui « n'ont pas voulu, pas souhaité venir ». Elles y parlaient de viol, de crise de panique dans les camps de réfugiés, de l'exploitation sexuelle des femmes, de prédation sexuelle, en intercalant des articles de loi sur les droits de femmes et des enfants. Les autres interventions ont été faites par des bénévoles et regroupaient entre autres, chanson révolutionnaire pour les femmes chantée en italien, hommage à des artistes étrangers, texte écrit depuis la thématique du festival, extraits de textes de retour d'audience, témoignage d'hébergeurs de mineurs isolés étrangers (MIE). Le public était composé en grande partie de bénévoles, beaucoup étaient retraités et au fil du festival, les jeunes exilés ont été de moins en moins nombreux dans la salle du théâtre. Bien souvent, les interventions avaient pour objectif d'informer le public, de le sensibiliser à la condition de vie des exilés à Marseille. Était mise en avant une certaine grammaire humanitaire basée sur le devoir de solidarité, le respect de la dignité humaine, l'hospitalité et le vivre ensemble. En somme, les propositions faites lors du festival de la Cimade mettaient en avant des « sentiments moraux [c'est-à-dire] des émotions qui nous portent vers le malheur des autres et nous fait souhaiter les corriger » [Fassin, 2010 : 7].

Le théâtre comme média d'éducation populaire : comprendre pour lutter

³⁹Temps fort dont j'ai fait allusion plus haut : « Exil, être ici aujourd'hui ».

⁴⁰ L'association *Ancrage* milite pour inscrire l'histoire des migrations marseillaises dans le patrimoine national.

La seconde forme de proposition théâtrale que j'aimerais mettre en avant concerne les pièces de théâtre qui ont pour ambition l'éducation populaire. L'expérience artistique que propose le collectif *ManifesteRien* est celle que je vais analyser en exemple ici. Ce collectif est principalement composé d'un metteur en scène, d'une comédienne et d'une anthropologue. Leurs travaux mêlent théâtre et sciences humaines et sociales. Le collectif crée une pièce de théâtre à partir d'un ou plusieurs livres d'anthropologie ou de sociologie. Par exemple une pièce nommée « La domination masculine » prend pour base les livres de Pierre Bourdieu et les textes de l'anthropologue algérienne Tassidit Yacine. Le but est de présenter à un public, via la pièce, des questionnements autour des thématiques telles que le genre, l'exil, la double culture, l'identité, la liberté. Dans un premier temps, l'anthropologue mène un atelier de médiation pour sensibiliser le public à ces thématiques avant la pièce. Ensuite, le groupe assiste au spectacle et enfin, le metteur en scène ouvre le débat sur les éléments que soulève la pièce. Le collectif vise les personnes issues des quartiers dit populaires, mais également les publics qui n'ont pas les moyens (économiques et sociaux) d'aller au théâtre. Leurs ateliers et spectacles sont gratuits pour le public mais payants pour les structures qui souhaitent en bénéficier. Les pièces se jouent principalement là où est le public, c'est-à-dire les collèges, lycées ou centres sociaux et scolaires. Sinon, les pièces se jouent dans les théâtres avec des temps réservés au public concerné. Quelques représentations sont ouvertes à tous les publics, notamment au *théâtre de l'Œuvre*. Lors d'un échange non formel, le metteur en scène m'explique que « les ateliers de médiation sont fait avant la pièce car la culture ne tombe pas du ciel ». Pour lui il existe toujours une forme de médiation avant une pièce « tu peux avoir lu *Télérama*, avoir discuté dans des milieux militants, rapport à une classe etc ». Les cours d'éducation populaire ont pour but « de donner des outils de lutte ».

En outre, le collectif propose un accès aux réflexions des sciences humaines et sociales depuis la pièce. Leur volonté est d'éduquer le public, non pas en lui donnant accès à la culture légitime, mais en l'informant des mécanismes sociaux qu'il subit, et des rapports de domination qu'entraîne une méconnaissance de ces derniers. Dans ce mode de pensée basé sur la dichotomie marxiste entre dominants et dominés, le théâtre est l'outil pour éduquer la classe dominée et l'informer de son potentiel à lutter contre des mécanismes sociaux coercitifs. Le metteur en scène est très attaché au fait de rendre son pouvoir d'action au public, comme le résume ce message reçu lorsque que je lui annonce que Unis-Cité (l'association pour laquelle je travaille) ne pourra pas financer leur venue : « Comme tu le verras souvent, quand il s'agit de luttes/éducation et non d'assistanat tout se complique ».

1.2.3 Ancrer la migration comme spécificité marseillaise : le relais des structures culturelles

L'histoire de Marseille est liée à son histoire migratoire dont les vagues successives composent la population actuelle. Autrefois ville d'accueil de la migration choisie -à majorité européenne et principalement italienne puis maghrébine – pour des raisons de main d'œuvre, Marseille a connu tout au long du XX^e siècle un renouvellement de sa population sans précédent, pour des raisons de migration économique et coloniale [Temime, 1995]. La cité phocéenne est associée à un imaginaire autour de « la présence constante et obsédante de l'étranger, pour ne pas dire de l'étrange et de l'exotique » [Témime, 1985 : 37]. Ces éléments historiques et fantasmés font partie du patrimoine marseillais que les structures culturelles conservent, relaient et transmettent.

Les musées, tel que le *Musée d'Histoire de Marseille* ou le *Mucem*, participent à la mise en patrimoine de la migration, sur un plan plus historique pour le premier et socio-culturel pour le second. La vague migratoire actuelle est présentée comme un événement historique contemporain que ces lieux ont la mission d'ancrer, de manière quasi instantanée, dans l'histoire de la ville et l'écriture d'un futur commun.

« Le rapport statistique annuel du HCR, L'Agence des Nations Unies pour les réfugiés, sur les tendances mondiales, fait état d'un nombre sans précédent de 65,6 millions de personnes déracinées à travers le monde à la fin 2016, du fait de conflits et de persécutions. Il s'agit du plus important flux migratoire depuis la Seconde Guerre mondiale. Dans son film documentaire *Human Flow*, l'artiste Ai Weiwei rend compte de l'ampleur catastrophique de la crise des migrants, notamment en Méditerranée, avec l'engagement citoyen et le regard humaniste qui le caractérise. C'est dans le même esprit que le *Mucem* propose un temps fort mêlant tables rondes, témoignages, spectacles, projections et forum associatif. Il s'agit d'imaginer ensemble des solutions à taille humaine nous permettant, chacun de répondre aux enjeux que pose le phénomène migratoire à l'Europe d'aujourd'hui et au monde de demain »⁴¹

En présentant la situation migratoire actuelle comme exceptionnelle et comparable à des événements symboliques passés à portée mondiale, les musées s'imposent comme des lieux d'accueil pour engager des moments de réflexion et trouver des solutions face à cette « crise ». Marseille, en tant que ville méditerranéenne est plus que les autres concernée par les tragédies qui surviennent dans sa mer. Le nombre de noyades en mer Méditerranée, les images de ces bateaux de fortune débordant de personnes fuyant les rives libyennes et coulant en mer, sont

⁴¹Extrait du journal de présentation de l'évènement du *Mucem* « Exil, être ici aujourd'hui ».

devenues un emblème de l'urgence de la situation. Par extension, c'est dans les eaux de Marseille que se noient des milliers de personnes qui tentent, en vain, d'atteindre les rives de l'Europe. En témoigne l'illustration choisie en première page du journal de présentation du temps fort du *Mucem*⁴². Les musées sont donc des producteurs de savoirs, de connaissances et de réflexions autour de la migration. Ils ont un rôle d'accueil et de patrimonialisation.

1.3 Conclusion

Ce chapitre sert de présentation du contexte du terrain d'enquête. Il introduit l'espace social des théâtres marseillais et le corpus choisi, depuis une analyse des outils de communication des structures. L'analyse des documents sources rend visible une typologie des théâtres entre scènes conventionnées et subventionnées et théâtres indépendants. La première classification regroupe les théâtres qui dépendent des prérogatives de l'Etat. Ces théâtres accueillent des professionnels du spectacle vivant. Les théâtres indépendants correspondent à une catégorie de structures souvent plus modestes, créées par une compagnie ou une association. Ils proposent des ateliers et des spectacles amateurs et professionnels. Ce panorama met en évidence que la question de la migration n'est pas présente de la même façon dans les différents types de théâtre. Les ateliers de théâtre ouverts à des personnes en migration sont plus fréquents dans les théâtres indépendants car leur fonctionnement leur est propre. Il est donc plus aisé pour un artiste de laisser transparaître ses choix, son positionnement artistique et militant dans les créations et le public visé.

Dans la seconde partie de ce chapitre, j'ai tenté de montrer que l'histoire migratoire de Marseille favorise des expériences artistiques multiculturelles. Le contexte de valorisation artistique de la multiculturalité laisse place à une offre artistique qui traite de la migration sous différentes formes. Depuis des représentations associatives jusqu'au théâtre d'éducation populaire, la migration est pensée depuis l'angle artistique et scientifique de manière collaborative. Les structures culturelles sont le relais de ces savoirs produits dans l'interdisciplinarité et tentent d'ancrer la migration comme une spécificité marseillaise. Les musées proposent des expériences artistiques sur la migration. Pièces de théâtre, films documentaires et expositions,

⁴²cf annexe 2

donnent à voir l'exil selon le point de vue de l'artiste. De plus une mise en scène théâtrale peut contenir différents ensembles artistiques, tels que des enregistrements vidéos ou sonores, des musiques, des éléments plastiques, des témoignages, des objets récupérés. Une exposition peut être composée d'éléments de mise en scène. Ces productions artistiques, muséales et scientifiques font partie intégrante des discours sur la migration. Je vais discuter dans le chapitre qui suit des autres mises en récit de la migration afin de voir quelles sont les spécificités de la mise en récit théâtrale.

Chapitre 2 : Les mises en récit de la migration : entre performance et saturation

Adid est Berbère. Je l'ai rencontré la première fois lors d'un rassemblement devant une caserne squattée par des migrants. Les habitants allaient être expulsés trois jours plus tard. Les habitants criaient aux journalistes d'arrêter de les prendre en photo. La manifestation était organisée par la France Insoumise et un collectif d'habitants du quartier⁴³. Adid est arrivé vers moi énervé, avec ses appareils d'enregistrement sonores. Il m'a dit qu'on ne comprend rien, que le collectif a foutu la merde, que les politiques n'ont rien à foutre là et que lui il vient pour recueillir la parole des gens. Dans la vie Adid travaille sur le trauma, particulièrement sur le trauma des algériens engendré par la colonisation. Il anime une émission radio. En Algérie, il faisait partie de la haute société. Il a fait les beaux-arts et son père faisait partie de l'armée. Ils sont partis quand ça a commencé à être la merde. Du coup il connaît ce trauma qu'il étudie. Il m'a montré ses trois livres. Adid est photographe. Il est spécialisé dans la photo portrait en noir et blanc. Il dit vouloir « capturer l'âme des gens qu'il photographie », notamment par le regard. Il passe beaucoup de temps avec les gens avec qui il travaille. Il me dit que les gens lui racontent des choses qu'à lui. Même des choses qu'ils ne racontent pas au psychiatre. Il m'avoue que des fois, il est dominé par les gens avec qui il travaille. Du coup, quand il a besoin de repos, il se repose. Il dit qu'il peut travailler avec les psychiatres parce qu'il ne leur fait pas concurrence. Au contraire, il va chercher les gens dans la rue et les ramène à des spécialistes. Lui n'est pas docteur, il ne revendique rien. Il veut quand même aider les gens et faire soin avec la radio. A aucun moment il ne se présente comme un journaliste. Extrait du journal de terrain du 10/10/2018

Ce chapitre présente les différentes mises en récit que doivent produire les personnes en exil, mais également les mises en récit à propos de la migration construites par des professionnels. L'objectif est de montrer quels sont leurs schémas narratifs et les effets recherchés sur les lecteurs et/ou les publics. A la manière de Annalisa Maitilasso, sociologue de la migration, je propose de concevoir la production de ces récits biographiques comme une

⁴³ Un collectif composé du voisinage de la caserne a été créé pour aider les personnes habitant dans le squat. En apprenant la nouvelle de l'expulsion, ils ont organisé un rassemblement devant la caserne habitée. Un conflit avec les journalistes a éclaté, les habitants hurlaient d'arrêter de les filmer. Toutes les caméras devaient être éteintes. Mais cette règle n'a pas été respectée.

pratique discursive des migrants et d'analyser les matériaux qui la composent [Maitilasso, 2014]. J'analyse également les différentes définitions données à l'exil et dans quelle mesure ces dernières éclairent les multiples points de vue portés sur la migration. Dans un premier temps, je compare trois types de mise en récit : la juridique, au cœur du parcours administratif des migrants, la médiatique avec ses différents niveaux d'information, et enfin la psychologique, récit endogène et privé qui fait soin. Cette présentation me permettra de situer la mise en récit théâtrale au sein de ce contexte de saturation des discours sur la migration, et ainsi d'en faire ressortir les ressemblances, les différenciations et les spécificités. Je propose de considérer la maîtrise de ces différents niveaux de récits par les migrants comme une performance liée à l'expérience de l'exil. Finalement, je souhaite montrer en quoi ces différentes expériences de l'exil sont sources de créations théâtrales.

2.1 La production de témoignage : les acteurs professionnels de la mise en récit

2.1.1 Mises en récits juridiques : preuves et redondances des récits de vie

Dans cette partie, je discute de la forme des récits de vie produits par les migrants dans le cadre de leur demande d'asile. Je montre dans quelle mesure ils sont normatifs et au cœur de stratégies de légitimation des discours. Enfin, je me demande en quoi cette mise en récit est une performance pour les demandeurs d'asile et quels sont les acteurs professionnels et associatifs qui collaborent avec eux afin de la rendre efficace.

La convention de Genève : effets de la définition du statut de réfugié

Le cadre juridique actuel est l'héritage de la convention de Genève ratifiée en 1951 par 152 pays. Si la convention a défini avec plus de précision les statuts de réfugié et de protection subsidiaire, elle a eu pour effet de rendre la mise en récit de sa vie conforme à des critères, afin qu'ils entrent dans le cadre administratif et juridique des statuts. Il est nécessaire de faire un détour explicatif du modèle juridico-administratif du droit d'asile, afin de mieux comprendre en quoi ce cadre officiel influence la forme et le contenu des récits de vie. L'Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides (Ofpra) est l'organisme français chargé d'appliquer les décisions prises lors de la Convention de Genève. C'est un établissement public administratif

placé depuis 2010 sous la tutelle du ministère de l'Intérieur. Les deux principaux statuts que j'ai rencontrés lors de mon enquête sont le statut de réfugié ou bien celui de protection subsidiaire

« Le terme de réfugié s'applique à toute personne craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, se trouve hors du pays dont elle a la nationalité et qui ne peut ou, du fait de cette crainte, ne veut se réclamer de la protection de ce pays; ou qui, si elle n'a pas de nationalité et se trouve hors du pays dans lequel elle avait sa résidence habituelle à la suite de tels événements, ne peut ou, en raison de ladite crainte, ne veut y retourner »⁴⁴

« Le bénéfice de la protection subsidiaire est accordé à toute personne dont la situation ne répond pas à la définition du statut de réfugié mais pour laquelle il existe des motifs sérieux et avérés de croire qu'elle courrait dans son pays un risque réel de subir l'une des atteintes graves suivantes : la peine de mort ou une exécution; la torture ou des peines ou traitements inhumains ou dégradants; pour des civils, une menace grave et individuelle contre sa vie ou sa personne en raison d'une violence aveugle résultant d'une situation de conflit armé interne ou international (article L.712-1 du CESEDA)⁴⁵ »

L'Ofpra reconnaît des « critères essentiels » au statut de réfugié, en d'autres termes, des situations qui correspondent particulièrement aux idéaux établis par la convention de Genève comme : la persécution dans son pays, la non protection de son État, l'engagement dans un intérêt général pour la démocratie et ses valeurs. « Les personnes susceptibles de relever de cette catégorie sont par exemple des journalistes, militants associatifs, artistes, intellectuels »⁴⁶. Cependant, ces critères concernent un certain type de migrants internationaux et ces définitions restent larges et subjectives. C'est donc la qualité du récit de vie personnel et la capacité à présenter des éléments de son parcours selon la sémantique de l'Ofpra, qui vont être déterminantes pour convaincre de la « qualité de réfugié ».

En effet, la mise en récit juridique est le fil conducteur de la procédure d'asile car c'est par ce dernier que les autorités de l'Ofpra vont prendre une décision concernant l'avenir du migrant sur le sol Français. Par exemple, pour le cas des mineurs non-accompagné, un récit non cohérent

⁴⁴ Cf le site de l'Ofpra onglet « Asile » puis onglet « le statut de réfugié » : <https://www.ofpra.gouv.fr/fr/asile/les-differents-types-de-protection/le-statut-de-refugie> (consulté le 28 mars 2019).

⁴⁵ Cf le site de l'Ofpra onglet « Asile », puis onglet « la protection subsidiaire » : <https://www.ofpra.gouv.fr/fr/asile/les-differents-types-de-protection/la-protection-subsidiaire> (consulté le 28 mars 2019).

⁴⁶ <https://www.ofpra.gouv.fr/fr/asile/les-differents-types-de-protection/l-asile-constitutionnel> (consulté le 28 mars 2019).

peut avoir de lourdes conséquences sur la considération de leur âge. Une militante m'explique : « Pour ne pas avoir à prendre en charge les mineurs, ce qu'ils font en ce moment, bah c'est les « démineuriser ». Par exemple moi j'ai un jeune, ils lui ont dit t'es pas mineur parce que ton récit n'est pas cohérent, alors que c'est fou ! Les jeunes sont complètement désorientés, déjà pour arriver à l'heure c'est quelque chose, alors avoir la notion du temps qui passe pendant la traversée... s'ils n'ont aucun document avec une date c'est super dur pour eux de prouver leur âge ! ».

Un migrant arrivé sur le territoire français qui souhaite faire sa demande d'asile doit, une fois son enregistrement au Guichet Unique pour Demandeur d'Asile (GUDA) accompli, remplir un dossier de demande d'asile⁴⁷ et l'envoyer à l'Ofpra sous 21 jours. Ce dossier, s'il est complet, est consulté par l'Ofpra qui convoque par la suite le demandeur d'asile pour un entretien. L'entretien est le moment de juger de la véracité du « récit d'asile » et de décider si le demandeur d'asile est en droit de bénéficier d'une des deux protections.

L'aide des associations : coproduire un récit de vie légitime

Sur le dossier de demande d'asile, la dernière étape (en page 9) consiste à expliquer les motifs de la demande d'asile. Quelques consignes indiquent ce que doit contenir le texte : un « récit circonstancié et détaillé des événements à l'origine du départ » et les craintes causées par un retour dans le pays. Une explication générale de la situation du pays n'est pas suffisante, car elle est déjà connue par l'institution. En effet, l'entretien est mené par un officier de protection, spécialiste du pays du demandeur. Le récit doit donc contenir des éléments personnels et précis, nécessaires pour prouver la condition de victime selon la définition de la convention de Genève.

Pourtant, produire un récit de vie détaillé n'est pas une chose évidente pour les demandeurs d'asile. Et cela ne suffit pas pour obtenir une protection, car il faut de prime abord qu'il soit considéré comme vrai. La première barrière à l'obtention d'un statut est contextuelle. La situation migratoire européenne est caractérisée par une gestion politique et juridique accrue des frontières et des flux de personnes arrivant dans l'espace Schengen [Cuttitta, 2007]. La migration est tributaire des évolutions de la législation, et « ce qui prévaut depuis la crise économique et la fermeture des frontières à l'immigration, c'est une politique d'asile particulièrement restrictive, donc particulièrement sélective » [d'Halluin, 2004 : 30]. Les institutions du droit d'asile, en jugeant de la véracité des récits de vie des personnes, induisent

⁴⁷ Cf le dossier en annexe 3.

une polarité entre un vrai réfugié, celui qui est victime de persécution et donc relevant du droit international, et un faux réfugié, qui demanderait la protection internationale dans l'optique d'une vie meilleure. L'accès au droit d'asile se durcit, et la mise en doute de la légitimité des récits de vie des demandeurs d'asile devient quasi systématique [d'Halluin, 2004 ; Probst, 2011 ; Noiriel, 2012].

Pour s'adapter à ce contexte, les migrants doivent apprendre à être convaincants et pour cela, ils doivent travailler sur leur « présentation de soi » [Goffman, 1973]. Selon Estelle d'Halluin, sociologue de l'immigration et de la politique du droit, trois difficultés entravent la qualité de cette « présentation de soi ». Premièrement, les différences linguistiques et socioculturelles du requérant. Deuxièmement, les difficultés d'expression liées à des souffrances psychologiques, et enfin, la méconnaissance et mésinformation du droit [d'Halluin, 2004 : 31]. Comme d'Halluin, j'ai observé que les associations sont des ressources pour la production d'un récit de vie performatif. Elles apportent des compétences linguistiques et juridiques pour combler les manques des demandeurs d'asile. C'est le cas de la *Cimade* ou le Collectif soutien migrant 13 El Manba, particulièrement présent dans le réseau marseillais. L'aide se présente sous forme de permanences juridiques et administratives ouvertes à tous. Le réseau d'aides administratives et juridiques tente de rendre légitime les récits de vie par des procédés linguistiques et narratifs. Estelle d'Halluin remarque que pour produire un discours convaincant, les associations insistent sur les éléments de vie qui cadrent avec la convention de Genève. Ensuite, un travail de cohérence des récits est effectué, souvent sous une forme chronologique pour faire ressortir les logiques de l'action. Enfin, une grande importance est portée aux détails [d'Halluin, 2004 : 32]. En effet, il est implicitement attendu par l'Ofpra que le récit expose avec précision la nationalité du demandeur d'asile, son pays d'origine ou de résidence, le type de persécutions et de discriminations et/ou de conflits armés qui ont motivé la fuite, des dates, les lieux. Pour appuyer ce récit, le demandeur d'asile doit apporter des preuves matérielles : papiers officiels, traces physiques, liens avec des membres de la famille ou des amis qui ont été tués ou ont subi des persécutions. Cependant, les associations sont débordées et manquent de moyen pour faire répéter les récits de vie des demandeurs, et mettre en scène l'entretien de l'Ofpra afin qu'ils soient préparés au mieux et aient les mêmes chances que les demandeurs d'asile pris en charge

par des institutions officielles telles que les Centres d'Accueil de Demandeurs d'Asile (CADA)⁴⁸, qui ont les moyens de fournir de tels services.

Pour résumer, les mises en récits juridiques sont des récits de vie. Ils ont pour objectif de convaincre l'Ofpra que le demandeur d'asile est en droit d'obtenir le statut de réfugié. L'entretien devant l'officier de protection est un moment de présentation de soi, codifié selon une trame narrative et une cohérence chronologique qui correspondent aux critères de définition de l'institution. Les associations co-écrivent les récits de vie du demandeur pour les rendre performatifs et intelligibles par l'Ofpra, afin d'éviter les doutes quant à la véracité du récit. Cette analyse nous permet de nous demander si le théâtre est également une forme de co-écriture entre artiste et personne en migration, s'il a pour vocation de rendre plus légitimes les discours endogènes des migrants ? Les pièces de théâtre sont-elles construites sur un schéma narratif redondant ou normé ? Si oui, rend-il les comédiens performatifs et dans quelle mesure ? Est-ce que la matière créative du théâtre est composée de récits de vie ? Nous répondrons à ces questions dans la seconde partie du chapitre.

2.1.2 Mises en récit médiatiques : du fait divers au témoignage.

Je vais aborder à présent des mises en récit médiatiques de la migration. Cette partie n'a pas vocation à détailler toutes les formes de récit présentes dans la sphère médiatique mais de rendre compte de celles rencontrées lors d'observations de terrain précises ou celles que mes interlocuteurs pratiquent et/ou dénoncent.

Médiatiser la misère : perdre le contrôle de son image

3 rue Masséna, devant l'ancienne caserne qui sert de squat. Je me rends au rassemblement, mais quand j'arrive l'atmosphère est tendue. Une femme discute avec un jeune en colère parce que sa photo est dans le journal. C'est la présidente du collectif de voisins qui s'est formé pour venir en aide aux habitants du squat. Une journaliste dit qu'elle avait demandé leur accord tout à l'heure, et qu'il n'y avait pas eu de problème. Depuis plusieurs mois, des migrants à majorité d'Afrique sub-saharienne selon la présidente, s'abritent dans la caserne abandonnée. Ça commence à chauffer à l'intérieur et à l'extérieur de la caserne. Les jeunes ne semblent pas

⁴⁸ Un CADA est un lieu d'accueil et d'hébergement pour les demandeurs d'asile. Il offre également un accompagnement administratif et social. Cependant, ces structures sont saturées et beaucoup de demandeurs d'asile n'ont pas accès aux logements et au professionnalisme des travailleurs sociaux de la structure.

d'accord entre eux. Certains s'écartent, d'autres rentrent chez eux et certains restent devant avec le groupe d'une trentaine de personnes, venus pour manifester contre l'expulsion qui doit se produire dans quelques jours. Une femme avec une énorme caméra cible avec son objectif l'entrée de la caserne. Ça m'énerve, et pas que moi d'ailleurs. Un jeune homme qui proteste depuis le début se met à hurler. « Pourquoi vous prenez des photos ? ». La présidente et la journaliste entrent dans le squat. Finalement elles ressortent et la présidente se saisit d'un mégaphone et demande à tout le monde de ne pas prendre de photos et de vidéos. C'est la condition pour continuer le rassemblement. Un groupe de 4 jeunes s'énerve. L'un d'eux crie en anglais qu'il ne nous connaît pas, qu'il ne sait pas qui on est et qu'il n'a pas envie de nous parler. Un jeune habitant du squat filme les manifestants avec son téléphone en riant. La femme déplace enfin sa grosse caméra sur son trépied, et la tourne contre un mur, mais je crois qu'elle ne l'a pas éteinte. Extrait du journal de terrain du 03/10/2018

Les problématiques qui ressortent de cette observation sont : quels migrants sont rendus visibles et dans quelles conditions a été produite l'information ? Quelle image est renvoyée d'eux ? Pourquoi choisir de filmer ou de prendre en photo un squat ? Comment est vécu par les migrants le rapport à leur image ? Quels effets sur les lecteurs engendrent ce type d'information de la migration ? Cet évènement a été difficile à vivre pour moi. Il s'est dégagé une telle colère et un tel agacement des jeunes habitants, que je me suis sentie mal à l'aise de me retrouver devant chez eux. D'autant plus qu'il a fallu insister pour que les caméras et les appareils photos soient baissés. Mais la violence de ce moment m'a fait prendre conscience de plusieurs points importants concernant la médiatisation des personnes en migration et du rapport à leur image en particulier dans les journaux papiers (et leur site) et télévisés. En effet, il existe une inégalité quant au droit à disposer et à gérer son image. Les habitants n'ont pas le contrôle de cette dernière : certains se découvrent par hasard sur une photo du journal, sans avoir pu donner leur accord. Cela est problématique dans un contexte où il s'agit de personnes qui sont souvent à la marge de la légalité, que ce soit concernant le logement ou le droit de rester sur le territoire. Les articles parlant de la Caserne Masséna insistent sur la précarité de ces personnes « sans droit ni titre »⁴⁹ en voie d'expulsion et sur leur propension à la survie : « Ils ont calfeutré les vitres cassées, déblayé les monceaux de débris qui jonchaient les bâtiments, rendu le site acceptable,

⁴⁹ Extrait de l'article qui a déclenché la colère des habitants lors du rassemblement. Cf <http://www.lamarseillaise.fr/marseille/societe/72560-marseille-150-migrants-en-voie-d-expulsion-a-la-caserne-massena> (consulté le 03/04/2019)

barré l'accès aux pièces dangereuses »⁵⁰. Beaucoup de méfiance se dégage envers les journalistes qui manquent parfois de tact, ne prennent pas le temps d'expliquer le projet de l'article aux personnes concernées, ou n'arrivent pas à se faire comprendre. Après m'être éloignée du rassemblement, je discute avec un jeune qui me dit que les personnes qui filment sont « peut-être des policiers infiltrés qui répertorient les individus présents sur le lieu ». Lui ne croit pas à l'expulsion, il me dit que « ce n'est pas la première fois qu'on les menace, mais qu'ils sont toujours là ». L'exclamation du jeune qui dit ne pas nous connaître est liée à cette méfiance, d'une part car les photos prises et diffusées peuvent avoir une répercussion négative sur leur parcours migratoire, et d'autre part car un sentiment d'injustice et de spectacularisation de leur quotidien les agace. Cependant, je pense que la colère est aussi liée aux intentions de la manifestation. Il se trouve que la plupart des manifestants ne connaissent aucune des personnes qui vivent dans le squat ; leur objectif est politique, ils sont venus après l'appel du Parti Communiste ou de la France Insoumise. Aucun lien, aucun contact entre manifestants et exilés ne s'est produit durant le rassemblement. Seule la présidente et la journaliste ont discuté avec des jeunes, et plus leur colère était visible, plus le groupe de manifestants se resserrait sur lui-même et ignorait les protestations des habitants.

Témoigner de la réalité : « vous ne pourrez pas dire que vous ne savez pas »

Il existe un autre type d'information, que j'ai observé très fréquemment dans différents espaces et différents temps de mon enquête de terrain. Ces informations ont pour objectifs de dévoiler et d'informer d'une des réalités de la migration : la traversée des migrants jusqu'à leur arrivée en Europe. Ces informations sont produites et relayées par des associations ou organisations nationales voir internationales, qui ont une action et une influence à grande échelle. J'ai choisi de prendre pour exemple les productions médiatiques de l'organisation humanitaire *SOS Méditerranée*, car elle était très présente à Marseille lors de mon enquête de terrain. *SOS Méditerranée* est une organisation européenne composée d'équipes de marins sauveteurs qui effectuent des sauvetages en mer Méditerranée depuis mars 2016. Ma première rencontre avec *SOS Méditerranée* s'est faite lors d'un évènement visant la collecte de dons, évènement lors duquel une des troupes de théâtre avec laquelle j'ai travaillé cette année a présenté son spectacle. *SOS Méditerranée* était également présente lors du temps fort organisé par le *Mucem* (stand avec présentation de l'association et de ses actions). Mon choix est également contextuel

⁵⁰ Extrait de l'article qui a déclenché la colère des habitants lors du rassemblement. Cf <http://www.lamarseillaise.fr/marseille/societe/72560-marseille-150-migrants-en-voie-d-expulsion-a-la-caserne-massena> (consulté le 03/04/2019)

car lors de mon enquête de terrain, l'*Aquarius*, bateau affrété par *SOS Méditerranée* et *Médecins Sans Frontière*, était bloqué au port de Marseille et avait l'interdiction de naviguer car sans pavillon. Durant cette période étaient distribués des tracts et des pétitions⁵¹, lors des manifestations en lien avec la migration, pour informer de la situation du bateau et tenter de lui permettre de naviguer de nouveau. Enfin, il se trouve que j'ai pu visiter l'*Aquarius* grâce à l'association dans laquelle j'effectue mon service civique depuis octobre. Tous ces éléments mis bout à bout, m'ont permis de cerner les motivations médiatiques de *SOS Méditerranée*, que je vais détailler maintenant.

SOS Méditerranée médiatise particulièrement les drames en Méditerranée, car « sur l'ensemble des chemins d'exil du monde, plus de la moitié des disparitions se produisent en Méditerranée. C'est la voie la plus mortelle au monde » [SOS Méditerranée, 2018 : 13]. La notion de drame est particulièrement mise en avant, notamment pour justifier l'urgence et la nécessité de leurs actions, dépendantes des dons. L'association insiste souvent sur la situation libyenne, et lors de nos échanges, les marins sauveteurs expliquent durant la visite de l'*Aquarius* que :

« Toute personne qui est passée par la Lybie a été emprisonnée et torturée. Les femmes sont violées systématiquement. Si toutes ces personnes montent sur les bateaux pneumatiques, c'est que la mer est la seule voie pour fuir l'enfer libyen. Ils n'ont pas le choix, et même il arrive que les gardes côtes mettent aux commandes de la barque une personne qui ne sait pas naviguer, mais ils forcent quand même le départ de l'embarcation de fortune en les menaçant avec une arme à feu. Alors ils envoient les bateaux souvent en piteux états en mer, et tout le monde sait qu'il n'a aucune chance d'arriver jusqu'aux rives de l'Europe ». Extrait du journal de terrain 19/11/2018.

SOS Méditerranée médiatise le fait que la seule solution pour ces personnes en dérive, est d'être repêchées par un bateau de sauvetage ou privé.

Lors de la visite du bateau, les marins nous ont expliqué les aspects très techniques du sauvetage. Pour *SOS Méditerranée*, rendre public ces sauvetages est une occasion d'informer sur les obligations morales et juridiques des pays européens à porter secours à toute personne en détresse sous peine d'être condamné pour « non-assistance à personne en danger »⁵². Le droit maritime international somme tout capitaine de porter secours aux personnes en danger en mer,

⁵¹ Cf les tracts en annexe 4.

⁵² Art 223-6 du Code Pénal

quel que soit sa nationalité ou son statut. C'est au nom de ces textes de loi que « les marins sauveteurs de l'*Aquarius* portent assistance à toute personne en détresse, quels que soient sa nationalité, le motif de son exil et son futur statut lors de son arrivée en Europe (demande d'asile ou non) » [SOS Méditerranée, 2018 : 26]. L'objectif de ce rappel juridique est de sensibiliser l'opinion publique au sauvetage en mer sur un plan moral et affectif, afin de légitimer leurs actions. *SOS Méditerranée* utilise la rhétorique humanitaire [Fassin, 2010] pour marquer l'absurdité de laisser des enfants et des adultes mourir, sous prétexte qu'on ne connaît pas leur identité. En se détachant du contexte macro-social, l'association veut démontrer que dans notre quotidien, le réflexe premier quand on voit une personne se noyer, c'est d'essayer de la sortir de l'eau.

Dans un second temps, *SOS Méditerranée* souhaite rendre visible ces identités noyées en mer, pour contrebalancer les discours médiatiques qui traitent de la migration par l'image d'un flux d'arrivée homogène et anonyme. Pour se faire, l'organisation expose les causes et les raisons qui ont amené ces individualités aux rives de l'Europe. La charte de *SOS Méditerranée* s'engage à « témoigner sur les réalités et les visages de la migration » [SOS Méditerranée, 2018 : 58]. Pour cela, elle a fait un choix particulier, celui de filmer et de diffuser les images des sauvetages en mer, sans censure. Une équipe de journalistes est toujours présente sur le bateau pour accomplir cette fonction. Quand j'explique aux marins qui nous font la visite que je suis dérangée par ces vidéos qui montrent des canots pneumatiques à la dérive, surpeuplés de centaines de personnes en panique, des personnes qui se noient, le regard hagard des bébés sortis de l'eau et les cadavres, ils me répondent que souvent ils se questionnent eux même sur la nécessité de ces images. Mais finalement prime la volonté de montrer la réalité de ce qui se passe en mer méditerranée. Les images ont donc la valeur d'une preuve indiscutable pour *SOS Méditerranée*. Donner à voir ces situations dramatiques et douloureuses, est un moyen pour l'association de lutter contre le scepticisme et le déni de ce qui se passe près de nos rives, de mettre les Etats, les citoyens européens et la société civile face à cette réalité choquante pour qu'ils ne puissent pas dire « qu'ils ne savaient pas ». Ces images servent également à les protéger des accusations concernant leurs méthodes, et ainsi de pérenniser l'action du bateau⁵³.

Les récits médiatiques de *SOS Méditerranée* sont complétés par des témoignages endogènes. Ces témoignages sont produits sur le bateau ou après l'arrivée en Europe. Ici, il ne s'agit pas d'un récit de vie détaillé et travaillé comme c'est le cas pour les récits juridiques, mais de récits

⁵³ Cependant, ces images n'ont pas été suffisantes pour protéger l'action de l'*Aquarius*. Le bateau ne pourra plus reprendre la mer.

de « la traversée », chemin parcouru depuis le départ du pays jusqu'à l'arrivée sur le bateau ou en Europe. Dans le livret pédagogique [SOS Méditerranée, 2018], on trouve 4 témoignages. Le premier est celui d'un marin sauveteur qui explique son parcours avant de s'engager sur l'*Aquarius*. Puis le focus est mis sur son rôle lors des opérations de sauvetage avec des explications très techniques, les qualités et compétences requises pour effectuer ce travail. Enfin, il témoigne d'une expérience particulièrement marquante, le sauvetage de plusieurs bébés attrapés inanimés dans l'eau et le soulagement après leur réanimation [SOS Méditerranée, 2018 : 27-31]. Le deuxième témoignage est celui d'un jeune homme venant de Guinée-Conakry qui raconte sa traversée. La focale est mise sur les rançons successives qui lui ont été demandées tout au long du trajet, sur la torture, la mise en esclavage, et la fuite par la mer [SOS Méditerranée, 2018 : 36]⁵⁴. Le troisième est celui d'une jeune femme qui a fui le Mali à cause d'un mariage forcé et de violences conjugales. Elle est la seule survivante d'un bateau surchargé qui a coulé. Elle insiste sur le naufrage, la peur des personnes sur le bateau, la panique lors de l'arrivée des vagues et du vent. Elle explique qu'après que le bateau a chaviré, les personnes s'appuyaient sur les autres pour ne pas se noyer, poussaient les individus qui tentaient de remonter sur le bateau, gardaient les gilets de sauvetage pour eux [SOS Méditerranée, 2018 : 41]⁵⁵. Le quatrième témoignage est celui d'un jeune malien qui a tenté de traverser 3 fois la mer Méditerranée. Il présente la difficulté de sortir de la zone maritime libyenne avec des embarcations de fortune, les bandits de la mer qui profitent des situations de détresse, les prisons libyennes tant inhumaines qu'elles poussent les personnes à préférer la noyade que d'y rester, la torture, la présence ambiguë des organisations internationales en Libye [SOS Méditerranée, 2018 : 43]⁵⁶. Ces récits ont pour objectif de rendre compte de l'horreur des situations vécues par les personnes qui arrivent par la mer Méditerranée. Le but sous-jacent est d'insister sur le fait qu'elles n'ont pas eu le choix, que s'il y avait eu d'autres moyens de survivre et d'autres directions à prendre pour fuir, elles les auraient tentées. Ces témoignages veulent prendre à contre-pied les discours de crise de la migration européenne en démontrant que les problématiques sont en amont de l'arrivée en Europe.

La dernière mission que médiatise l'association est la restauration de la dignité des personnes en migration, premièrement en leur apportant des soins, puis de l'écoute et du soutien. *SOS Méditerranée* propose par la sensibilisation, d'informer la société civile des réalités de la

⁵⁴ Cf le témoignage 1 entier en annexe 5.

⁵⁵ Cf le témoignage 2 entier en annexe 5.

⁵⁶ Cf le témoignage 3 entier en annexe 5.

migration. Restaurer la dignité commence par ré-humaniser le flux migratoire en rendant compte d'expériences personnelles. Secondement, l'association souhaite, par la production de témoignages filmiques endogènes, rendre hommage aux personnes qui périssent en mer. Il s'agit de ne pas laisser les morts dans l'oubli et ainsi, de faire exister l'expérience traumatisante de l'exil. Elle veut que les événements migratoires de nos sociétés contemporaines soient enseignés aux générations futures comme un événement mondial historique.

L'organisation pointe également les responsabilités de l'Europe, qui ne propose pas d'aide étatique pour le sauvetage en mer mais renforce le contrôle aux frontières et la traque des passeurs [SOS Méditerranée, 2018 : 15]. Aucun consensus quant à la politique migratoire n'a été mis en place par l'Union Européenne qui préfère externaliser la question en proposant des aides financières aux pays frontaliers de l'espace Schengen, afin qu'ils contrôlent les flux de personnes en amont. « Depuis février 2017, aux termes d'un accord conclu avec les autorités libyennes, ces derniers [les gardes côtes libyens] sont désormais financés, équipés et entraînés par l'Union Européenne » [SOS Méditerranée, 2018 : 42].

Pour résumer, *SOS Méditerranée* produit un récit médiatique pour sensibiliser sur la situation migratoire en mer Méditerranée. Pour cela, l'association développe une rhétorique du dévoilement en filmant les sauvetages en mer. Les images sont la preuve irréfutable des tragédies, qui impliquent femmes, hommes et enfants. La production de témoignages endogènes démontre l'atrocité de la traversée, et le caractère contraint de l'arrivée en Europe. Enfin, *SOS Méditerranée* tente de faire pression sur l'Union Européenne afin que les États proposent une solution durable et viable, pour répondre à ces problématiques migratoires historiques.

2.1.3 Mises en récits psychologiques : se reconstruire dans l'ailleurs

Cette dernière sous-partie présente la mise en récit psychologique, depuis un entretien mené avec une psychologue sociale qui travaille dans une association marseillaise dont les patients sont uniquement des personnes en migration. Je vais tout d'abord expliquer en quoi il est inévitable pour ma recherche de me pencher sur la question du soin psychologique. Puis, depuis l'analyse de l'entretien semi-directif enregistré, je détaille les spécificités de cette mise en récit.

L'exil et le traumatisme

L'exil est souvent associé dans le sens commun et dans la littérature scientifique aux notions de bannissement, de perte et d'abandon d'un lieu de vie, d'une transmission ou d'une identité [Bianchi, 2005 ; Barou, 2013]. Benslama tente de complexifier la notion d'exil en instituant une « clinique de l'exil » qui a pour objectif de réfléchir sur l'effet que provoque le déplacement sur le psychisme des personnes [Benslama, 2009]. « Si nous avons systématisé l'usage du vocable « exil » dans sa richesse polysémique, ce n'est ni pour le faire correspondre à un état, ni à un traumatisme, ni à une quelconque structure pathologique, mais à une expérience dans un temps, qui met en cause la totalité du sujet dans son existence et dans le rapport à ses signifiants fondamentaux » [Benslama, 2004 : 25]. Cependant, l'exil est lié à la notion de soin, car son expérience est créatrice, pour les psychanalystes, de troubles psychiques. Lors de mon mémoire bibliographique de master 1 [Zegrar, 2018], j'ai souhaité me détacher des différentes définitions du domaine de la santé mentale pour mettre la focale sur l'*agency* des personnes en migration et leur capacité à agir dans l'ailleurs. Cependant, lors de l'enquête de terrain, je n'ai pas pu faire abstraction des aspects psychologiques, dans la mesure où la question du trouble psychique a été soulevée par les enquêtés, que ce soit chez les personnes qui apportent de l'aide aux migrants comme par les migrants eux même. Les conséquences de la migration étaient visibles au-delà des mots ; dans le comportement physique et corporel par exemple. J'ai assisté à des moments de grande tristesse et d'angoisse, à des réactions émotionnelles très fortes et imprévisibles, à des difficultés à s'exprimer ou à entrer en lien, mais aussi à des sentiments d'attachement et/ou d'abandon très forts. La position de « juste distance » [Fassin, 2001] dans ce contexte est très difficile à trouver, car j'ai bien senti durant l'enquête que l'intérêt que les jeunes hommes en particulier pouvaient me porter était entouré de problématiques affectives et sociales qui me dépassaient totalement.

Pourtant, s'il est admis que la migration, en particulier la migration dite « contrainte » engendre toute une série de troubles psychiques, il existe très peu d'offres et de structures d'aide psychologique gratuite pour les personnes en migration. Seulement une association propose des psychothérapies gratuites et sans condition de statut à Marseille. J'ai eu l'occasion de mener un entretien semi-directif avec une psychologue sociale affiliée à cette structure. L'association ne se focalise pas sur la notion d'exil mais sur celle du psycho-trauma. Elle accueille uniquement des personnes en migration. C'est une association interdisciplinaire composée de psychologues, de psychiatres, d'ostéopathes et d'une sophrologue. Je vais donc m'attarder sur les définitions

de l'association et sur les personnes qui viennent chercher du soin, afin de faire ressortir leur rapport à la mise en récit lors d'un temps très spécifique : la psychothérapie.

Inès : Plus une question de définition le trauma c'est un terme psy, c'est la définition psy ?

Psychologue : Alors ,oui nan nan, fin oui. Nous on va, ça va être le psycho-trauma. Mais nous euh en fait à l'association on va traiter de différentes choses en fait, parce que justement si on s'en limite au trauma c'est peut-être trop restrictif par rapport aux personnes que nous accueillons. Nous alors le mandat de l'association c'est d'accueillir les personnes qui ont été victimes de torture et de répression politique, donc ça c'est plus sur on va dire les faits en fait. Euh après les personnes qui viennent ici, la plupart du temps elles ont vécu des événements violents en lien avec des guerres ou des conflits dans le pays où elles vivaient, qui la plupart du temps a provoqué le départ du pays, un voyage pour venir jusqu'ici qui souvent va être à nouveau le lieu de euh euh d'évènements traumatisants. Puis elles vont arriver en France et là elles vont être confrontées à toutes une série de problématiques en lien avec l'accueil et le fait de vivre dans un pays qui n'est pas le sien, donc avec aussi toute une série de pertes euh importantes hein sur euh sur euh sur leur vie etc. Et donc nous en fait c'est de tout ça dont on va traiter même si le cœur de métier on va dire reste le psycho-trauma et les symptômes qui lui sont associés, euh finalement la personne quand elle arrive c'est évident qu'on l'accueille dans un ensemble qui va être autant des fois sur ce qui se passe ici que ce qui a pu se passer au pays, sur le voyage euh voilà c'est un peu de tout ça dont il va être question et c'est une souffrance qui va être au-delà de de simplement le trauma en tant que tel. Extrait d'entretien du 30/11/2019 dans les locaux de l'association.

Dans cet extrait d'entretien, on peut voir que cette la notion de psycho-traumatisme, souvent associée à la perte du pays d'origine, est plutôt reliée aux événements violents qui ont poussé la personne à partir (guerre, torture, répression politique, violence). En outre, les premiers événements traumatisants se sont déroulés avant le départ et durant la traversée pour arriver jusqu'en France. Les psycho-traumas peuvent se produire durant trois phases décrites par la psychologue : le temps au pays d'origine, le temps de la traversée, et le temps dans le pays d'accueil. Les « problématiques liées à l'accueil » et les « séries de pertes » une fois arrivé en France conviennent à la définition de l'exil donné par Benslama, autrement dit, les conséquences d'une expérience de vie dans l'ailleurs. La psychologue insiste bien sur le fait que ces trois temps sont traités dans un ensemble et que le « cœur du métier », c'est la souffrance vécue et amenée par les patients.

Tenter de faire soin : dépasser le récit des événements traumatiques

« Beaucoup de partenaires, pas tous mais un certain nombre, vont orienter [les patients] en disant « tu verras là-bas tu vas parler, tu vas raconter ton histoire et ça ira mieux » alors que nous on travaille pas du tout avec ce postulat là on n'est pas... et on est obligé de déconstruire ça justement pour reconstruire autre chose, justement dans cette espèce d'injonction à se parler, à se raconter, comme si le fait de parler ferait qu'on irait mieux alors qu'en fait c'est pas vraiment vrai. Donc du coup rentre en effet cette injonction à dire à se justifier, à prouver, à être cohérent etc etc alors que finalement ici ce que nous en tout cas on va proposer c'est un type de parole [...] Et donc du coup y a des choses assez simples qu'on va dire pour déconstruire... Moi je sais qu'aux entretiens d'accueil j'explique justement que les gens ne sont pas obligés de raconter leur histoire, qu'on peut travailler sans avoir accès à leur récit que c'est un espace libre où on va dire ce qu'on veut, que y a des choses dont on parlera jamais parce que c'est trop compliqué, trop difficile et que ils peuvent aussi aller mieux sans avoir à tout raconter. Euh bah que c'est important de remettre aussi de l'intime dans tout ça et voilà qu'on n'est pas là en train justement en train, à vouloir tout savoir ou aux aguets par rapport à... et le problème c'est que c'est aussi quelque chose qu'on dit beaucoup aux travailleurs [sociaux], aux personnes qui vont être amenées à nous orienter, qui font eux même cet amalgame entre le récit des événements traumatiques et ensuite nous ce qu'on peut faire sur le pan plutôt de la psycho, d'un soutien psychologique. [...] Que les gens nous racontent leur histoire en fait euh... après nous on va plus travailler sur les conséquences des événements que sur la personne et sur comment aujourd'hui du coup c'est encore là présent et les conséquences aussi dans ses liens avec les autres, sa famille, dans ses projets, dans tout ça en fait. Et puis parfois aussi parce que ces événements-là vont finalement faire aussi ressortir des choses beaucoup plus personnelles et plus antérieures à tout ça et ça va venir aussi faire écho avec d'autres choses donc c'est souvent ça aussi qui est possible, ce qui n'est pas possible dans un récit pour l'Ofpra ou la CNDA . ».

Extrait d'entretien du 30/11/2019 dans les locaux de l'association.

Cet extrait d'entretien fait apparaître dès les premières lignes une des caractéristiques de la mise en récit psychologique : c'est un type de parole endogène et libre qui veut faire soin. Il n'a pas pour objectif de récolter des récits de vie détaillés. Au contraire, les psychologues doivent déconstruire au quotidien « l'injonction à se raconter ». Les travailleurs sociaux ou les personnes du réseau d'aide aux migrants ont également l'idée reçue que parler, raconter son histoire, sont des actions qui intrinsèquement soulagent la souffrance. Cependant, la psychologue indique que ce n'est pas toujours le cas. Elle explique que les migrants sont pris dans une trame narrative « se justifier, prouver, être cohérent », qui correspond en fait à la mise en récit juridique. Les psychologues sont donc amenés dans un premier temps à expliquer que

le temps de la psychothérapie est un temps de liberté où l'on choisit ce que l'on veut dire, afin de sortir de ces récits stéréotypés. De plus, certains évènements traumatiques sont indicibles car trop douloureux ou compliqués à verbaliser. Il est tout de même possible de faire soin en travaillant autour du traumatisme car ne pas chercher à tout dire, c'est aussi une manière de réapprendre à insuffler de l'intime dans sa présentation de soi.

La mise en récit psychologique est un temps pour se reconstruire. Les psychologues apportent un soutien psychologique aux patients pour leur quotidien. Pour cela, ils se détachent des « récits des évènements traumatiques » stéréotypés par la mise en récit juridique pour se concentrer plutôt sur les conséquences que ces derniers ont sur la vie des individus. Autrement dit, la reconstruction commence en travaillant sur les effets du trauma. L'objectif de la psychothérapie est de réintroduire du lien social dans le quotidien du patient, que son expérience de vie a pu altérer. La reconstruction passe aussi par la capacité à faire à nouveau des projets, à se projeter dans un avenir en France. Parce que finalement « ce qui est sûr c'est que ce sont des personnes qui souvent sont en manque de lien social qui sont en manque d'activité qui sont en manque de reconnaissance beaucoup enfin moi je trouve que ce qui vraiment le fil dans tout ce qu'on peut voir ou entendre c'est le besoin d'accueil »⁵⁷.

Pour conclure, le récit de vie psychologique se détache des autres types de récit vus plus haut dans la mesure où il est personnel et intime. Son objectif est de soulager la souffrance des migrants, non pas par la mise en mot des évènements traumatiques, mais en travaillant sur les conséquences du psycho-trauma dans le quotidien des personnes. Le moment de la psychothérapie a pour objectif de se reconstruire dans l'ailleurs, en facilitant le retour des liens sociaux, et la capacité à se projeter dans un avenir.

Après avoir étudié les diverses modalités de mises en récit institutionnelles, je propose de montrer quelles sont les spécificités d'une autre forme de mise en récit, la mise en récit théâtrale. Cette dernière se différencie des mises en récit médiatiques et juridiques, car elle est endogène et à des prétentions esthétiques et artistiques. Contrairement à la mise en récit psychologique qui a vocation à travailler autour du psycho-trauma, se raconter au théâtre redonne de l'*agency* aux personnes en migration qui peuvent donner à voir via la représentation, leur point de vue sur la société d'accueil. Le théâtre est un outil pour apporter un regard critique sur le traitement administratif et juridique fait au migrant, sur les images stéréotypées qu'ils rencontrent au

⁵⁷ Extrait d'entretien du 30/11/2019 dans les locaux de l'association.

quotidien. En me focalisant sur la mise en récit théâtrale, je souhaite montrer l'intérêt d'analyser des productions narratives endogènes qui demandent une performance. Une approche du théâtre permet de rendre compte de la pluralité des manières de communiquer de l'exil, au-delà des discours conventionnels sur la migration.

2.2 Créer du jeu à partir de l'expérience de l'exil : une production hétérographique ?

2.2.1 Mettre en récit son expérience de l'exil au théâtre

Les cours de théâtre que j'ai ethnographié durant mon terrain d'enquête ne sont pas réservés uniquement à des personnes en migration, mais leur existence est inhérente à leur présence. J'ai investi deux troupes de manière participante. J'ai effectué cinq cours de deux heures avec la troupe du *théâtre de l'Œuvre*, et j'ai également assisté à une réunion et un événement repas qui avait pour finalité la récolte d'argent. Cette troupe est dirigé par Marie et Eylem est liée à au collectif militant libertaire Soutien Migrant 13 El Manba, très présent à Marseille. Les cours sont ouverts à tous et gratuits et se déroulent au *théâtre de l'Œuvre*. La deuxième troupe est dirigée par la metteuse en scène Valérie. Elle est composée de lycéens. Les cours se déroulent au *théâtre La Cité* et ont la forme de stage sur une journée complète. J'ai participé à cinq journées et aux temps d'échange partagés lors des repas du midi. Cette sous-partie s'inscrit dans le prolongement des différentes mises en récits détaillées en amont. Je vais analyser comment est amené le récit de son expérience migratoire durant un cours de théâtre, en quoi l'espace scénique protège ces mises en récit et les encourage ou les floute en me basant sur des exemples tirés de mon terrain.

Parler de migration dans l'espace du théâtre

Les cours de théâtre des deux troupes que j'ai observés sont très différents sur le fond, car les intentions des metteuses en scène ou des professeurs ne sont pas les mêmes. Les cours de théâtre sont des temps propices à l'échange autour de la migration, surtout quand cette thématique est le sujet de la pièce en cours de création. Je vais donc détailler les positionnements artistiques des deux troupes afin d'analyser comment sont produites et utilisées les références à la migration.

Pour le cas de la *troupe de l'Œuvre*, les moments de création s'appuient pour la plupart sur un spectacle existant. Durant la première phase de participation aux cours, la question était de savoir s'il était possible de rejouer la pièce construite l'année passée, alors que la troupe a été modifiée. Après un temps d'essais et de discussion, il a été décidé que le changement de comédien faisait perdre du sens à la pièce car elle avait été construite avec eux de manière collaborative. Durant le cours, la demande directe de récit de vie est évitée. Le terme migrant, pour désigner les membres du groupe en exil est remplacé par « copain ». Très peu, voire aucune question sur les origines n'est posée durant le cours, aucune également sur le statut administratif des personnes. Le fonctionnement du groupe se veut inclusif, et la distinction entre migrant ou non est effacée dans la mesure où elle apparaît non pertinente. La pièce se construit depuis l'improvisation. Le départ de l'exercice est une situation possible du quotidien de personne en migration. L'objectif est de montrer l'absurdité de certaines expériences vécues en France, et le fonctionnement des institutions juridiques, administratives et policières. Cependant, aucun discours précis n'est attendu, mais si un élément durant l'improvisation semble intéressant, il est gardé comme segment de la pièce.

« Consigne de l'improvisation : les comédiens forment deux lignes de chaque côté de l'espace scénique. La scène est une rue. On doit traverser la scène de manière à représenter un flux continu de personnes dans la rue. Une personne reste sur l'espace scénique et doit arrêter les passants pour leur demander où est la gare St Charles. A chaque passage on doit trouver une autre attitude, un autre personnage, pour décliner la demande de la personne cherchant son chemin.

La prof commentant le jeu d'un participant : Bah non là tu ne peux pas demander comme ça, on dirait que tu essaies de charmer la dame, c'est pas trop l'image qu'on souhaite renvoyer (rire du groupe) » Extrait du cours du 11/01 2019 au *théâtre de l'Œuvre*.

Cet extrait de cours est un exemple des manières de mettre en scène une situation certainement vécue par une personne en migration (chercher la gare St Charles). Cependant, il n'est pas nécessaire de savoir si elle vient d'une anecdote endogène, ou s'il s'agit d'une observation faite par une personne extérieure à la scène. Cette scène raconte quelque chose, en particulier l'indifférence, la peur, le manque de compréhension portés à cette personne visiblement perdue qui pose une question pourtant anodine : où est la gare. La personne cherchant son chemin aurait pu être n'importe qui, si la remarque de Marie la metteur en scène « c'est pas trop l'image que l'on souhaite renvoyer » n'avait pas insinué qu'il s'agit bien d'un migrant cherchant son chemin. L'attitude lors du jeu un peu charmeur du comédien -qui voulait être comique

durant l'improvisation- lors de l'exercice installe une double représentation qu'il n'est pas question de mettre en scène : les hommes migrants draguent les femmes dans la rue. De plus, avec une connaissance du contexte urbain Marseillais, le fait que la personne cherche la gare est également un indice : outre le fait que c'est un point central de la ville, faute d'avoir un endroit où s'abriter, la gare St Charles est un lieu où les personnes en migration trouvent de quoi s'asseoir, retrouver des amis et s'abriter, mais aussi de l'électricité pour charger leur téléphone. Cette troupe souhaite informer par le théâtre, de situations quotidiennes vécues et observées, sans pour autant faire produire des anecdotes ou des récits de vie durant le cours. La mise en récit théâtrale pour cette troupe a la volonté de dénoncer, par des procédés comiques, la situation migratoire à Marseille et les problématiques rencontrées par les personnes en migration. Une pièce de théâtre a la possibilité d'agir sur la perception que les spectateurs ont de la migration en proposant une thématique et un traitement du sujet qui sort des paradigmes dominants. L'objectif de la troupe de *l'Œuvre* est « de mettre en exergue la geste sociale plutôt que les sentiments individuels » (« *highlight the social gest rather than the individual feeling* ») » [Canut et Sow, 2014 : 391]. En cela, le travail de la troupe s'attache à un théâtre de conscientisation. Il cherche à éduquer et informer sur une situation particulière.

La seconde troupe avec laquelle j'ai travaillé a un fonctionnement très différent. Valérie, la metteuse en scène considère que « l'intime est matière à la création théâtrale ». Elle encourage donc, si l'occasion se présente, le partage d'anecdotes personnelles et les récits de vie. Elle interroge les jeunes durant les cours et pendant les moments de pause sur leur rapport à leur identité, aux origines ethniques, à la nationalité, à la langue... La question multiculturelle est valorisée et considérée comme intéressante. Si des avis sur la migration où des histoires de vie apparaissent durant le travail, Valérie peut mettre en suspens l'exercice pour poser plus de questions, et ainsi densifier l'anecdote personnelle. L'émotion du souvenir est matière à création.

« Valérie pose des questions à Oumar sur la traversée et sur son pays, mais elle lui dit qu'il n'est pas obligé de répondre à tout. Tout le groupe écoute en silence. Alors il raconte son histoire sur le zodiac plein de personnes qui est envoyé sur la mer. Un conteneur passe alors ils appellent le bateau qui est sensé les sauver. Mais il doute qu'il vienne les chercher »

Valérie : Ça te fait quoi de raconter ça ?

Oumar : Ça me rappelle mon passé. C'est difficile de raconter. Si c'est pas ici j'aime pas »

Extrait d'observation du cours du 07/10/2018 au *Théâtre La Cité*.

Ces anecdotes personnelles n'ont pas vocation à être transposées dans la mise en scène en tant que telle. La question de Valérie : « qu'est-ce que ça te fait de raconter ça ? », vise plus l'effet du dire, que le contenu du message en lui-même. En d'autres termes, c'est le rapport personnel à son histoire, oralisé devant un public qui est recherché et travaillé. L'esthétique est un outil pour parler de l'intime et rapporter une expérience qui est rendue collective par l'allusion à des lieux, des souvenirs bouleversants. L'écoute et le respect du groupe est de rigueur, car Valérie est bien consciente de la difficulté pour Oumar de raconter son anecdote, mais aussi qu'elle peut faire écho chez certains participants et être difficile à entendre pour tout le monde. Oumar signifie que ce partage sur son passé est exceptionnel. Le cadre spatio-temporel du cours de théâtre semble dans son cas, favoriser l'expression de soi.

Évoquer son passé et son quotidien dans un espace protégé

Le théâtre, en tant qu'espace scénique où se déroule l'action de « faire du théâtre », est un espace spatio-temporel particulier pour s'exprimer. Le temps du cours de théâtre n'est pas anodin. Premièrement, il est organisé. Les premiers exercices ont pour objectif d'amener la concentration et signalent le début du temps du jeu théâtral. La fin du cours est souvent marquée par un temps d'échange sur la séance pour partager ses ressentis et ses appréciations. Secondement, ce qui se dit et se passe durant le cours reste du théâtre. Il serait mal venu de parler d'un évènement du cours sorti de son contexte. Enfin, les discussions et propositions théâtrales qui sont exprimées durant ce temps appartiennent au groupe et demande une certaine écoute et attention.

Chaque groupe a ses critères pour négocier et définir ce qu'est un espace protégé. Par exemple, la troupe de *l'Œuvre* demande pour participer au cours, un investissement personnel durant le temps du travail théâtral. Ma participation aux cours et à la vie de la troupe était donc la condition pour que je puisse ethnographier le groupe. Beaucoup de méfiance s'est dégagée quand j'ai expliqué que j'étais étudiante en anthropologie. La professeure m'a explicitement dit qu'elle n'« aime pas la position du chercheur » et que je pouvais rester que si c'était « une volonté individuelle »⁵⁸. Le regard scientifique, qu'elle place sur le même plan que le travail journalistique, était perçu comme agressif car éloigné. Il place les comédiens comme des objets et il n'est pas possible de contrôler le contenu de l'écrit. J'ai donc dû présenter au groupe mes attentions et ma recherche afin de me soumettre à leur accord. Durant mon explication, j'ai

⁵⁸ Echange avec la professeure du cours.

ressenti leur lassitude d'être observé en tant que migrants, d'autant plus que ce temps est un temps de plaisir, fait pour se recentrer sur soi et partager un bon moment. Dans un contexte où la migration est de plus en plus médiatisée, ma présence lors d'un temps ludique portait atteinte à la tranquillité du groupe. En fait, « les copains en ont juste marre qu'on raconte des choses sur eux ». La tension s'est calmée quand le groupe a compris que j'aimais faire du théâtre, et que s'ils ne voulaient pas que j'écrive quelque chose à leur propos, je resterais tout de même dans la troupe pour le plaisir de la pratique. Cette méfiance envers mon rôle de chercheur et l'explicitation de mes intentions rendent visible une règle du groupe. La garantie d'une sécurité est liée à l'intention de la présence. Il est nécessaire au bon fonctionnement du groupe, de vouloir faire partie de ce dernier et d'un projet commun : le partage d'une expérience collective ludique et amicale.

2.2.2 Critique de l'exil comme présentation de soi : retenues et pudeurs

Cette sous-partie veut nuancer la précédente en discutant des limites et des critiques portées à l'utilisation de l'exil comme source d'inspiration. Le théâtre n'est pas toujours le lieu et le moment approprié pour raconter ses expériences migratoires. Nous allons voir dans ce qui suit qu'il peut même être un outil pour apprendre à contrôler sa présentation de soi. Ensuite, nous verrons quels sont les arguments et les intérêts de ne pas traiter de migration lors de cours de théâtre ouverts aux migrants.

Les limites de l'exil comme source d'inspiration artistique

Si l'exil dans sa dimension poétique est une source d'inspiration pour de nombreux artistes du théâtre [Le Gallic, 2012 ; Harchi, 2012 ; Canut et Mazauric, 2014 ; Canut et Sow, 2014], savoir utiliser ses récits de vie pour qu'ils servent à la création théâtrale n'est pas une chose aisée. C'est un exercice qui demande de la finesse pour ne pas donner la sensation d'un récit stéréotypé. De plus, le théâtre n'est pas une activité faite pour revivre son histoire personnelle. Cette problématique est apparue de manière criante lors de l'improvisation de Jamshid qui a intégré la troupe du *théâtre de la Cité* en cours d'année.

Consigne de l'improvisation : En petit groupe (deux ou trois), improviser sur une thématique choisie à l'avance. Le jeu muet (sans dialogue explicite) doit rendre visible qui sont les protagonistes, où se déroule l'action, pourquoi les personnages sont là. Jamshid se propose, deux camarades l'accompagnent.

Les trois comédiens entrent sur le plateau. L'un d'eux est au sol et semble souffrir. Jamshid fait des grands gestes et enlève son écharpe de son cou. Il l'attache au bras de son partenaire au sol et le tire. Valérie me regarde avec un air interrogateur... « Mais qu'est-ce qu'il fait avec son écharpe ? » Nous rions discrètement. Le dernier comédien durant tout ce temps simule être un conducteur. Le duo au sol essaie d'arrêter la voiture, mais le conducteur rétorque « je ne m'arrête pas vous êtes noir » ce qui fait éclater de rire le public car le comédien est lui-même noir, du coup il en rajoute en faisant le pitre. Valérie stoppe l'impro et demande à Jamshid d'explicitier ses intentions. Il explique qu'il a rejoué une scène qu'il a vécue lors de sa traversée. Son frère s'était arraché le bras dans des barbelés. Il lui a alors fait un garrot avec son t-shirt et a tenté de stopper les voitures pour l'amener à l'hôpital, mais personne n'a voulu s'arrêter. On a mieux compris l'action de l'écharpe. Il y a eu un moment de silence, Valérie l'a remercié de sa proposition et les trois compères sont retournés s'asseoir. Extrait d'observation du 02/12/18 au *Théâtre La Cité*.

Lors de la pause du midi, je vais voir Valérie pour revenir sur cet événement qui m'a marqué. Le fait d'avoir rejoué une expérience vécue avait quelque chose de brutal. L'anecdote de vie était très violente, et j'ai ressenti un sentiment d'horreur et d'empathie pour ce jeune homme. Sa proposition contrastait avec le jeu léger et comique des deux autres comédiens. Elle était trop brute, trop proche de la réalité pour l'espace du théâtre, dont l'objectif est de trouver de la matière pour créer des éléments artistiques et esthétiques. L'explicitation des intentions de Jamshid permettait de comprendre son désir de témoigner d'un événement traumatique. Valérie me raconte que ce jeune a une histoire très dure et qu'elle essaie de « calmer son envie de raconter ». Jamshid a une urgence à se dire afin que tout le monde sache « en Afghanistan qu'est ce qui se passe ». Ce besoin de témoigner a été accueilli lors du cours : Valérie a remercié la proposition mais ne l'a cependant pas commentée. L'espace du théâtre n'a pas uniquement comme objectif d'encourager la production de récit de vie. Il peut également servir à « calmer son envie de se raconter », c'est-à-dire à réinsuffler de l'intime dans la présentation de soi et réapprendre à mesurer le dicible lors d'interaction sociale, même quand le cadre est artistique.

Le théâtre est un divertissement

J'ai réalisé un entretien avec une metteuse en scène qui a une vision très différente de l'utilité sociale du théâtre pour les personnes en migration. Elle fait partie d'un groupe de 2 autres personnes qui propose de la pratique du théâtre associée à la pratique du français. Elle mène des ateliers d'écriture ouverts aux personnes qui veulent pratiquer le français, le groupe est donc

très hétérogène. Mettre en récit sa migration n'a pas de sens pour Lucille qui « fuit la question de se dire, l'expression de soi car on ne trouve pas ça dans des ateliers francophones ». Pour elle, « l'objectif premier du théâtre est de s'amuser en groupe ». Elle cite Brecht pour qui « l'affaire du théâtre est de divertir les gens » [Brecht 1948]. Lucille est mal à l'aise avec l'idée de réserver des cours pour « des gens construits en exilés dans la société », car ce terme lui « laisse la même sensation de flou que la catégorie de vieux ». Extrait d'entretien du 26/09/2018 dans un café du Cour Julien.

La critique de Lucille se rapproche des écrits de Judith Butler [date] qui proposent de concevoir la catégorie de sexe comme étant une construction sociale qui délimite et classifie celle-ci d'une manière arbitraire. C'est le rôle social qui performe le sexe, le corps s'adaptant aux normes présumées attachées à ce dernier. Lucille pointe la problématique de mettre en scène la catégorie d'exilé qui, pour elle, est déjà une construction sociale performée. La production de récit de vie sur la migration, (re)jouée par des migrants, apparaît comme un double façonnement qui a pour effet « d'accentuer les stéréotypes ». Lucille préfère revenir à ce qui est pour elle la base du théâtre - le divertissement- car changer d'objectif en raison du statut de migrant est pour elle une façon d'engendrer la catégorie.

2.2.3 L'exil comme sujet créatif partagé

L'exil comme expérience individuelle partagée

L'exil n'étant pas attaché à un pays ou une nationalité, il est une source d'inspiration pour tous ceux qui se reconnaissent dans cette expérience. Par exemple, dans le théâtre maghrébin des années 1970, l'exil se traduit par des créations théâtrales militantes, celles d'« un théâtre du dire » [Le Gallic, 2012]. L'oralité et le dialogue sont la base des représentations du théâtre maghrébin, qui conçoit l'œuvre improvisée comme un moyen de montrer et de partager la réalité vécue. « Lors de la tournée française [de *Mohamed, prends ta valise*], toutes les représentations sont suivies d'un débat avec le public, ce qui lui offre la possibilité de témoigner de sa propre expérience de l'exil : « La représentation leur offre donc l'opportunité de voir et d'être entendus » [Le Gallic, 2012 : 103]. Cette démarche de mise en scène est un partage d'expérience qui ouvre la discussion avec le public sur la thématique de l'exil.

On peut connaître et partager l'expérience de l'exil même si l'on n'a pas vécu le déplacement. Le terme d'exil dans son sens poétique n'est pas perçu par Valérie comme attaché

exclusivement à la notion de migration. Le sentiment d'exil est conçu comme un moment d'errance, qui correspond aux phases liminaires de la vie [Van Gennep, 1981] et particulièrement durant la jeunesse.

« Avec cette troupe, aujourd'hui constituée de jeunes Marseillais et de jeunes arrivants, Valérie explore la condition d'une jeunesse en exil – exil géographique concomitant à celui propre à l'adolescence. Terres perdues et en devenir dans ce monde fuyant. Qu'ils soient Ulysse ou Énée, leurs parcours se croisent, se dévoilent, se font échos et interrogent l'individualité de chacun. Quelle possibilité, quel désir aussi aujourd'hui et pour eux, de trouver une place et d'envisager un monde commun ? »⁵⁹.

Le travail de Valérie définit l'exil comme une expérience multiforme qui peut être partagée, dans son cas, par une même catégorie d'âge. Ce qui est intéressant est de faire de l'exil un sujet de discussion qui sera le terreau de la création théâtrale. En outre, l'intérêt d'utiliser la notion d'exil est d'écrire un récit commun depuis des expériences individuelles. Cette idée est résumée par Valérie durant un cours : « l'objectif c'est de faire une jolie pièce, tout doit se construire ensemble ». L'exil est le prétexte à la production d'une œuvre artistique construite de manière collective.

L'exil comme sujet de société

La définition de l'exil de Valérie est intéressante car elle dépasse la définition de l'exil comme une expérience incarnée et individuelle de la migration. Même s'il est vrai que tout le monde n'a pas expérimenté les effets du déplacement, il existe différentes expériences de l'exil. Par exemple, un enfant d'émigré peut se sentir investi de l'expérience de l'exil, notamment par la transmission des problématiques identitaires familiales engendrées par ce dernier. Ainsi, « certains exilés de la deuxième génération n'arrivent pas à la suite de leurs parents à effectuer les remaniements identificatoires imposés aux sujets par l'exil » [Lumbroso, 2008]. Dans une certaine mesure, la notion d'exil est vague car notre identité est multiple. On peut se sentir en lien avec des histoires de vie qui sont apparemment très différentes de la nôtre. Cela est particulièrement visible dans le groupe du théâtre *la Cité* qui est composé de primo-arrivants et de jeunes marseillais issus de l'immigration⁶⁰.

⁵⁹ Extrait du livret de présentation.

⁶⁰ Ce constat de multiculturalité sera développé dans une autre partie.

De plus, les différents points de vue sur la migration sont également traités de manière artistique. Ce n'est pas parce que les personnes ne se sentent pas concernées par l'expérience de l'exil qu'elles n'ont rien à dire sur la migration. Par exemple, les élèves marseillais peuvent ne pas se reconnaître dans les questions identitaires et le sentiment de perte associé à l'expérience du déplacement. Cependant, la situation migratoire marseillaise ne concerne pas uniquement les personnes en migration. Ainsi le lien à la migration peut venir d'une observation de ce qui se passe dans la ville, d'un engagement militant, associatif et idéologique. Les rapports personnels de chacun à l'exil sont certes culturels, mais se construisent également en interrelation à l'autre. En outre, la thématique de la migration peut être partagée en tant que sujet du quotidien, et les différents points de vue des acteurs sur la migration font l'objet de créations théâtrales. Par exemple lors de *Migrant'scène*, deux membres de la *Cimade* ont présenté leur point de vue sur les retours d'audience du juge des libertés, des peines et des rétentions. Leur rôle en tant que bénévoles à la *Cimade* est de se rendre aux audiences, afin de prendre des notes sur le déroulement de la séance. A force de constater des vices de procédure concernant des personnes en situation de migration, un groupe de personnes a décidé de suivre les audiences au tribunal afin d'observer si le juge effectue son travail dans les règles. Lors du festival, les deux personnes ont rédigé un texte depuis la prise de note des retours d'audience, et ont présenté de manière théâtralisée ce que vivent des personnes en migration en rétention, les dysfonctionnements du système juridique et ses manœuvres d'expulsion. Ce moment de théâtre raconte le lien associatif qu'ont ces bénévoles avec la migration. Est alors rendu visible le point de vue critique de la *Cimade* sur le traitement juridique accordé aux migrants, mais aussi ses actions associatives, et son rapport moral et affectif lié aux conditions de vie en prison des personnes en migration.

Pour résumer, le théâtre est un média de transmission du rapport à son identité dans l'ailleurs et permet de partager avec un public son expérience de l'exil. L'exil a différentes définitions poétiques attachées au déplacement, mais également au sentiment d'errance. Il n'a pas besoin d'être vécu de manière incarnée pour faire l'objet de propositions théâtrales car son expérience n'est pas un sentiment vécu exclusivement par les personnes en migration : les personnes en lien avec elles peuvent également avoir un point de vue à apporter.

2.3 Conclusion

J'ai présenté dans ce chapitre trois mises en récit institutionnelles de la migration que j'ai rencontrées sur mon terrain. La mise en récit juridique est composée de récits de vie coécrits avec les associatifs et militants, afin de correspondre aux critères de définition du réfugié mis en place par l'Ofpra. Le cadre juridico-administratif norme les récits de vie dont la trame narrative a pour base la légitimation du besoin de protection, et la preuve d'une mise en danger dans son pays d'origine. La mise en récit médiatique a pour premier objectif d'informer sur la situation migratoire. Cependant nous avons vu qu'il existe différentes façons de présenter l'actualité migratoire : l'une met la focale sur des enjeux locaux, l'autre veut informer sur les trajectoires de vie avant l'arrivée en Europe. La première donne à voir la misère vécue par les personnes en migration dans la ville. La deuxième souhaite dénoncer les responsabilités non assumées des États européens et sensibiliser, depuis des témoignages endogènes, sur une problématique mondiale. Enfin, la mise en récit psychologique a la volonté de faire soin. Elle se différencie des autres mises en récit dans la mesure où elle est privée et libre. N'ayant aucun intérêt juridique ou médiatique, les temps de discussion sont centrés sur les effets du traumatisme plutôt que sur les éléments de la migration qui les ont causés.

La dernière mise en récit présentée dans ce chapitre est la mise en récit théâtrale. J'ai montré que le théâtre est un espace multiple qui favorise la mise en récit de son exil. Le théâtre représente une alternative aux récits plus institutionnels. En effet, la mise en récit théâtrale a la particularité et de pouvoir inclure dans un récit commun, différents points de vue sur la situation migratoire. Elle permet aux personnes en exil le partage d'une expérience personnelle tout en ouvrant le dialogue avec d'autres acteurs de la migration (militants, bénévoles, travailleurs sociaux). Les définitions poétiques de l'exil font de la migration un sujet propice à l'échange et à la création artistique. Expérience incarnée à partager ou présentation de son lien à la migration, la notion d'exil permet d'inclure différents points de vue sur la situation migratoire. Les observations du quotidien faites par des militants ou des associatifs sont autant d'inspirations que des expériences endogènes pour la création théâtrale.

Tout en étant un espace d'interrelation, le théâtre permet une liberté d'expression qui reste protégée par le groupe. La représentation est un média de communication de son exil où, à la différence des récits médiatiques, l'image et les récits rendus visibles sont choisis et contrôlés par les comédiens. En outre, la mise en récit théâtrale est une manière de se réapproprier son image et son parcours de vie en mettant en avant des éléments choisis et travaillés. Le cadre du

théâtre peut en effet faciliter et encourager différentes formes de présentation de soi. Il est dans ce cas un outil de diffusion d'un discours endogène coécrit durant les cours, celui des comédiens. Une pièce de théâtre présente donc des façons de concevoir la migration qui émanent notamment du positionnement artistique et militant du metteur en scène et de sa troupe. Cependant ces créations ne vont pas sans questionnements : créer une pièce qui parle de migration avec des migrants est critiquée par certains artistes, qui considèrent que la priorité du théâtre est de divertir.

Le chapitre qui suit s'attache à discuter de la place que prend le théâtre dans un parcours migratoire. Depuis une analyse des cours, je montre dans quelles mesures les techniques théâtrales et les exercices proposés dans le cours ont une utilité sociale et personnelle dans le quotidien des personnes en migration.

Chapitre 3 Le théâtre dans les parcours migratoires : aspects techniques et sociaux

Ce matin c'est la réunion d'équipe du projet d'aide aux migrants de l'association dans laquelle j'effectue mon service civique. Comme le projet est nouveau, le groupe de 12 volontaires que nous formons doit trouver une place dans le réseau d'aide marseillais existant. Officiellement, notre mission de volontariat consiste à « favoriser l'accueil et l'intégration des migrants en France via deux axes principaux : faciliter les premiers pas des migrants à Marseille et organiser des activités de bien-être pour rythmer et rendre utile la phase d'attente des demandeurs d'asile ». Tout est à faire. Chacun partage ses idées de projets. Des propositions concrètes sont faites comme organiser des après-midi jeu-vidéo, des activités sportives, des visites de musées ou de ville, mais aussi de faire des maraudes et de la sensibilisation auprès des collégiens et lycéens. J'ai proposé d'animer des ateliers de théâtre. Un collègue bouillonne de son côté et proteste dans sa barbe, alors le groupe lui demande ce qu'il a. Il finit par dire en colère que c'est bien gentil de faire des activités mais que ça ne sert à rien parce que les migrants ils ont d'autres choses à penser, que ce n'est pas l'urgence. Selon lui il faut agir pour leur situation juridique et administrative qui est une priorité, parce qu'ils sont dans la misère. Le reste du groupe proteste. Certains argumentent sur le fait qu'on n'a pas les compétences juridiques dans tous les cas et que de toute façon on n'est pas là pour faire ça. D'autres pensent que faire des activités c'est important, que ça peut sembler dérisoire comme ça de faire du foot et du théâtre, mais que les demandeurs d'asile ont aussi besoin de s'amuser, peut-être même plus que n'importe qui vu qu'ils ne peuvent pas travailler et qu'ils n'ont pas accès à grand-chose. Extrait du journal le terrain du 14/11/2018 dans les locaux de l'association.

Lors de cette réunion est apparue une idée préconçue récurrente quand on parle d'aide aux migrants. La situation juridico-administrative complexe des demandeurs d'asile et la médiatisation souvent misérabiliste des personnes en migration donnent à voir des réalités urgentes et dramatiques, tant est si bien que quand on parle d'aide aux migrants, on oublie que ces personnes ont un quotidien et beaucoup de temps. La procédure de demande d'asile est un long processus qui, comme nous l'avons vu plus haut, nécessite l'aide d'associations et de collectifs pour être menée à bien. Mais le cadre administratif et juridique est souvent le premier secours apporté par les organisations. Même si les demandes d'aide restent plus élevées que le nombre de permanences juridiques et administratives disponibles, il en existe un certain nombre

ouvertes aux personnes qui ne bénéficient pas d'un dispositif national d'accueil (tel que les CADA). Cependant, une fois engagée, la procédure d'asile peut prendre plusieurs mois⁶¹. Légalement, un demandeur d'asile ne peut pas travailler durant les six premiers mois de la procédure d'asile⁶², ce qui laisse beaucoup de temps vides. Cependant, avec un statut administratif instable et peu de moyens financiers, il n'est pas possible pour les demandeurs d'asile, et encore moins pour les personnes n'ayant pas le droit légal de rester sur le territoire, de s'offrir des activités payantes. En réalité, les personnes en migration subissent bien souvent le temps d'attente de la procédure, avec peu de possibilités pour l'exploiter. Les activités gratuites sont donc primordiales pour eux, souvent en situation de rupture de liens sociaux et familiaux.

Ce chapitre présente la place et le rôle du théâtre dans un parcours migratoire depuis une analyse microsociale de cours de théâtre. J'invite à concevoir le théâtre comme un outil qui favorise le lien social et l'expression de soi. Je tente depuis ces observations précises, de donner à voir des problématiques quotidiennes de l'expérience de la migration à Marseille. Finalement, je souhaite montrer en quoi un lien *a priori* ludique est révélateur des façons de vivre sa migration et est primordial pour se construire une certaine stabilité en France.

⁶¹ Pour donner un ordre d'idée, sans compter les mois qui précèdent l'entretien de l'Ofpra, une fois l'entretien effectué l'Office Français de protection des réfugiés et apatrides à 6 mois théoriques pour donner une réponse à la demande d'asile. Ces délais sont dans la pratique, plus longs.

⁶² Le demandeur peut solliciter une autorisation de travail « si vous êtes bien titulaire de l'attestation de demande d'asile, et si votre demande est en cours d'examen depuis plus de 6 mois par l'Ofpra. Dans ce cas, lorsque vous faites la demande de renouvellement de l'attestation arrivée à expiration, vous pouvez directement déposer la demande d'autorisation de travailler auprès de la préfecture de votre domicile. Une promesse d'embauche ou un contrat de travail doit accompagner la demande » <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F2741> (consulté le 24/04/2019). Trouver un emploi reste très complexe, car il est difficile d'obtenir une promesse d'embauche avec une attestation de demande d'asile pour seul papier d'identité.

3.1 Le théâtre comme lien : créer de la sociabilité dans l'instabilité

3.1.1 Venir au cours : enjeux spatio-temporels

Temporalités migratoires : l'attente comme clé d'analyse

L'étude des migrations s'attache couramment en sciences humaines et sociales à mettre en évidence les différentes temporalités que rencontre un sujet migrant. Temps dans le pays d'origine, temps de la traversée, temps dans le pays d'accueil, temps du retour... Les recherches plus récentes, notamment sur les personnes dites « sans papier », démontrent que le temps vécu dans le pays d'accueil est caractérisé par l'attente [Kobelinski, 2010 ; Bouagga, 2014 ; Courant, 2014 ; Michalon, 2015]. La notion d'attente est un paradigme clé pour comprendre l'expérience du quotidien des personnes « sans papier » ou en demande d'asile. « Le durcissement des contrôles aux frontières européennes au cours des dernières décennies s'est accompagné de la restriction croissante des conditions d'accès au séjour pour les étrangers déjà présents [sur le territoire]. Les politiques encadrant les migrations ont ainsi eu pour effet d'accroître les attentes qui jalonnent les parcours de migrants » [Courant, 2014 : 3]. En résulte une instabilité juridique et administrative pour les demandeurs d'asile, et des difficultés à se projeter dans un avenir en France. Les démarches administratives ponctuent le quotidien des individus qui cherchent à renouveler le temps passé sur le territoire français. Le quotidien des demandeurs d'asile est ponctué de sentiments ambigus, entre volonté de prolonger le temps long et vide de l'attente et la peur que tout s'accélère quand tombe la décision finale de l'Ofpra⁶³ [Michalon, 2015]. Ils se voient dépossédés de la maîtrise de leur temps par les institutions du droit d'asile qui limitent de la sorte l'évolution de leur parcours migratoire et fait percevoir le temps du quotidien comme une épreuve. « Ainsi, les temps subjectifs des personnes mises en attente ne sont pas isolés ; ils se confrontent à d'autres temps sociaux, et cette confrontation contribue à l'affaiblissement des migrants en les mettant en porte-à-faux avec les temps sociaux dans lesquels ils sont inscrits » [Michalon, 2015].

Les conséquences d'un manque de maîtrise de son temps sur la pratique théâtrale

Ces contraintes institutionnelles et le quotidien des demandeurs d'asile et des « sans papier » ont un impact sur les cours de théâtre. Ma participation à une activité hebdomadaire et aux

⁶³ Cette accélération est d'autant plus dure et violente quand la décision de l'Ofpra met en place une l'Obligation de Quitter le Territoire Français (OQTF).

horaires fixes met en lumière certains enjeux spatio-temporels que rencontrent les migrants à Marseille. Venir au cours est déjà une action qui n'est pas anodine.

Comme tous les jeudis, nous organisons des activités pour les hébergés du Centre d'Accueil et d'Hébergement (CHRS) dans le cadre de notre service civique. Aujourd'hui c'est foot et on sait que c'est ce qui plait le plus. On s'attend à avoir un certain nombre de participants. Mais y a juste un petit problème ; le gymnase où on doit jouer se trouve loin du CHRS et y aller en marchant va nous faire perdre beaucoup de temps. Finalement, ils ne sont que quatre à se présenter pour l'activité. Du coup on espère pouvoir négocier des tickets de transport mis à disposition par la structure. On tente le coup auprès d'une éducatrice spécialisée, mais comme on s'en doutait, nous n'aurons pas de tickets car « vu qu'on n'en a pas beaucoup, on les garde pour les déplacements importants comme les rendez-vous à la préfecture ». Tant pis, on décide de payer les tickets nous-mêmes, mais une fois arrivés au métro, les garçons sautent par-dessus le tourniquet sans hésitation ». Extrait du journal de terrain du 13/12/2018 au centre d'hébergement.

La première contrainte pour se rendre au cours de théâtre est la même que pour toutes les autres activités ludiques : elle est matérielle. Marseille est une grande ville, et la précarité administrative et économique limite la libre circulation des personnes en migration qui se trouvent bien souvent à devoir frauder les transports pour se déplacer. Les tickets sont quant à eux conservés pour « les déplacements importants », c'est-à-dire les rendez-vous officiels liés à la procédure d'asile ou à un entretien professionnel : même après avoir reçu un ticket payé de notre poche, personne ne l'a validé. Les travailleurs sociaux et les personnes en migration doivent faire un choix entre les activités ludiques et les démarches administratives. Bien évidemment, les ressources sont d'abord investies dans les procédures de régularisation. Les transports représentent un frein négociable à l'accès aux cours. Cependant, il s'agit de lieux à risque de contrôle, car la présence policière est importante. « Si cette carte du danger diffère suivant les espaces fréquentés par chacun, ce sont très souvent les mêmes types de lieux qui sont repérés : les grandes gares de train, de RER et les stations de métro » [Courant, 2016 : 4].

Une des plus grandes difficultés pour venir au cours de théâtre est liée à l'isolement social des personnes en demande d'asile. En effet, ce sont les réseaux de sociabilité qui permettent d'être informé sur ce qui se passe dans la ville afin de connaître l'existence d'activités ludiques. Dans les faits j'ai observé que les personnes qui vont aux cours de théâtre sont d'une certaine manière, des personnes déjà insérées dans un réseau social. Pour le cas de la troupe de *l'Œuvre*, c'est le réseau militant qui amène aux cours ; les professeures de théâtre sont elles-mêmes investies

dans d'autres actions du réseau d'aide aux migrants. Certains comédiens qui n'ont pas un logement fixe entretiennent des liens amicaux avec les professeurs qui donnent par exemple leur adresse personnelle pour récupérer les courriers officiels d'asile.

Les troupes du *théâtre la Cité* et du *théâtre de de la Mer* sont composées de jeunes qui sont scolarisés ou en formation. Ils ont appris l'existence de la troupe via le lycée et /ou lors de cours pour les Elèves Allophones Nouvellement Arrivés (EANA). L'activité théâtrale se fait en parallèle d'une scolarisation. Contrairement au cours du *théâtre de l'Œuvre* ouvert à tous sans condition de statut, les deux autres troupes visent la jeunesse. Les projets avec le théâtre et les compagnies sont montés en partenariat avec les collèges et les lycées de la ville. Faire tourner le spectacle dans les lycées permet de se faire connaître et de recruter pour l'année à venir. Les participants aux ateliers sont donc des jeunes lycéens ou collégiens qui bénéficient d'un suivi avec un travailleur social et qui sont logés dans un foyer ou un centre d'hébergement.

Le temps du théâtre rend également compte d'une réalité spatio-temporelle en lien avec les parcours migratoires. Les personnes en migration sont par définition mouvantes, elles partent, parfois elles disparaissent, sans forcément que la troupe n'ait de détails sur les raisons de cette absence. L'instabilité et la précarité engendrées par le statut administratif sont des épreuves d'adaptation qui poussent parfois les personnes à changer de lieu de vie. Dans d'autres cas, ce sont des décisions administratives et juridiques qui mettent à l'écart les personnes de leur quotidien : mise en centre de rétention, déplacement dans d'autres centres d'hébergement, OQTF...

Le groupe perd de ses membres. Certains sont « partis » mais personne ne demande pourquoi, ça ne se fait pas et ça serait malvenu. La prof essaye de joindre Mohamad par message et par WhatsApp, mais pas de réponse. Elle a l'air inquiète. Plus tard une réunion va être organisée pour discuter de savoir qui veut quoi, et qui s'engage à venir régulièrement. Le groupe change trop souvent du coup c'est difficile de travailler. Des semaines on est une dizaine et celle d'après trois. « Le nombre de présents dans le groupe varie trop, ce n'est pas possible de construire quelque chose dans ses conditions et pour faire un cours c'est vraiment limite ». Les profs on l'air d'être agacées de cette situation. Ça ne les dérange pas de faire cours avec peu de personnes « mais des fois on se fait juste un peu chier ». Extrait de journal de terrain du 29/11/2018 au *théâtre de l'Œuvre* .

Cette réalité de la migration est particulièrement visible au *théâtre de l'Œuvre* qui accueille des personnes aux situations migratoires variées. Je n'ai jamais demandé de détails sur les statuts administratifs des comédiens, car c'était une règle implicite du fonctionnement du groupe.

Cependant, leur quotidien me semble plus instable que les membres des deux autres troupes. Cela s'explique par le fait qu'il s'agit à majorité d'hommes majeurs et sans leur famille avec eux, « trois critères qui font que ce sont les derniers en ordre de priorité à avoir accès aux dispositifs institutionnels d'hébergement »⁶⁴. Ne disposant ni d'un lieu d'habitation fixe, ni d'un travailleur social référent, si les nouvelles ne viennent pas de la personne elle-même, ou de ses amis, ce qu'elle fait de son temps est plongé dans l'anonymat le plus total. Le manque de présence est certes dû à cette réalité fonctionnelle, mais également à l'investissement personnel des participants dans le projet collectif. La réunion autour d'un repas partagé est le moment de faire un point sur les attentes de chacun et de mesurer les motivations personnelles. En effet, même si la situation d'instabilité est prise en compte de manière implicite par les professeurs, la question de l'envie de faire du théâtre reste un critère essentiel pour expliquer la présence (ou non) des comédiens.

3.1.2 Une respiration ludique : le besoin de sortir du quotidien

Le théâtre, un outil pour occuper le temps contraint du quotidien

Comme nous l'avons expliqué en amont, les demandeurs d'asile et « sans papier » se trouvent souvent confrontés à la non prise en charge de leur temps d'attente par l'institution. Le « temps vide » [Bouagga, 2014] a un effet sur le moral et le corps des personnes en migration qui ont de la difficulté à construire des liens de sociabilité et un projet pérenne en France. Les associatifs et travailleurs sociaux en viennent souvent au même constat : « de toute façon les demandeurs d'asile sont motivés pour faire des activités », « ils manquent tellement de stimulations extérieures », « ce sont des personnes qui souvent sont en manque de lien social et en manque d'activité et de reconnaissance »⁶⁵. Dans ce cadre, le théâtre se présente comme une activité qui permet d'occuper ses journées et change du quotidien souvent décrit par les demandeurs d'asile comme pesant et monotone : « ça nous change de dormir, manger et dormir »⁶⁶.

⁶⁴ Lors de l'entretien avec la gestionnaire sociale d'un CADA, cette dernière m'explique que sont prioritaires dans l'accès aux dispositifs publics d'hospitalité, les femmes et les enfants, puis les hommes avec leur famille. Un homme seul et majeur se retrouve souvent sans suivi et hébergement fixe le long de sa procédure d'asile, et doit faire appel au SAMU social pour espérer obtenir un hébergement d'urgence.

⁶⁵ Paroles recueillies et entendues lors de l'enquête.

⁶⁶ Lors d'un événement foot, trois jeunes s'exclament en allant au stade : « ça nous change de dormir, manger et dormir, comme ça on se dépense et le soir on dort mieux »

La pratique du théâtre est un outil de gestion de son quotidien particulier, car c'est un espace-temps délimité qui demande un investissement personnel. En d'autres termes, la participation au temps du cours demande -et instaure de la sorte- une régularité.

« Valérie fait une pause dans le cours pour faire une mise au point avec le groupe qui se disperse. Elle explique que le plateau est un espace sacré, dans le sens où ce n'est pas un espace du dehors. Pour être présent, il faut savoir dire ce qu'on vient chercher dans cet espace. Elle propose alors un exercice. Ils doivent rentrer sur le plateau et faire une proposition, c'est-à-dire un mot ou un geste, pour exprimer ce qu'ils attendent du lieu et de l'activité, puis sortir du plateau ». Extrait du cours du 07/10/18 au théâtre.

La notion de « présence est liée au temps et à la qualité du présent, elle est ce que cherche avant tout la performance : agir dans l'instant, dans un instant ouvert qui est vécu par celui qui accomplit l'action et par celui qui la regarde comme un instant privilégié, unique, qui ne se reproduira pas » [Gómez-Mata et Ribaupierre, 2016 : 105]. Pour être présent sur le plateau ou autrement dit, efficace durant le jeu, il faut selon Valérie savoir pourquoi on y vient afin d'investir pleinement le lieu avec une posture de comédien. Par exemple, la metteuse en scène reprend Marwan et Gatien « qui sont des blagueurs tout le temps et sur le plateau ce comportement est agaçant, il y a une distinction entre jouer et travailler ». Le temps sur le plateau est certes ludique mais sérieux et laborieux. Le « personnage de blagueur créé en protection » par les deux jeunes hommes est perçu comme une performance de la vie quotidienne [Goffman, 1973]. Mais sur le plateau, cette présentation de soi donne la sensation d'être « toujours le même personnage ». Les remarques de Valérie donnent des caractéristiques du temps dédié au travail théâtral. Cet espace-temps « n'est pas du dehors », c'est-à-dire qu'il se différencie du continuum du quotidien, le temps du hors-jeu. Il s'agit d'un temps ludique mais laborieux, les moments de dispersion ou les discussions qui ne sont pas en lien avec l'objet du cours créent une rupture dans le temps théâtral. En d'autres termes, par leur comportement les deux jeunes hommes amènent du hors-jeu pendant le temps du jeu. « Cette contradiction ludique repose sur le fait que malgré la séparation du jeu et du hors-jeu, non seulement des actions hors-jeu peuvent modifier celles s'accomplissant dans le jeu, mais des actions dans un jeu peuvent également altérer d'autres hors-jeu » [Esquerre, 2017 : 106].

Arnaud Esquerre, sociologue chargé de recherche au CNRS, remarque que le jeu est souvent défini par son caractère amusant, fictif ou irréel, ou bien en opposition avec la vie quotidienne. Cependant, au regard des enquêtes ethnographiques – et l'analyse des cours de théâtre vont dans ce sens – ces définitions s'avèrent restrictives voir obsolètes. Il s'attache à comprendre les

jeux d'argent dans une économie dite de « l'enrichissement ». Définir le jeu dans son rapport au hors-jeu permet d'englober les acteurs sociaux du jeu qui ne sont pas joueurs, tels que les producteurs des règles. Le jeu d'argent démontre que dans le jeu, le joueur peut tenter d'influencer le hors-jeu par le gain d'argent. Un gain important aura des effets sur sa vie sociale et économique. Il engendre un changement de position sociale, l'évolution des relations avec son banquier et avec ses proches [Esquerre, 2017 : 128]. Les propos d'Arnaud Esquerre sont intéressants à adapter à mon objet d'étude. Au théâtre, c'est le metteur en scène ou les professeurs de théâtre qui établissent les règles du jeu, eux même façonnés par leur formation et leur parcours artistique et personnel. Le théâtre est également un temps de jeu qui permet de modifier le hors-jeu des migrants, notamment leur rapport subjectif au temps, leur rapport au corps et à l'isolement. Je vais détailler dans ce qui suit les changements corporels et les liens de sociabilité que le théâtre développe dans le hors-jeu. Dans le dernier chapitre, je montrerai que le théâtre peut avoir des influences sur la condition administrative des personnes en exil, mais également sur la perception de leur statut social au sein de et par la société française.

Le temps du jeu : prendre une pause

Le temps du cours est un temps stable au milieu des incertitudes du quotidien. Au théâtre, le jeu est également compris et défini « par la manière dont, à la fois, il limite et est limité par le hors-jeu » [Esquerre, 2017 : 103]. C'est un autre temps, différent de celui de l'extérieur qui est vécu par les personnes en migration comme contraignant. Le temps du jeu est selon la formule des participants le moment de « se changer les idées », « de ne pas rester dans son coin », de « se faire du bien » car la présence au jeu donne l'effet d'une pause dans le quotidien dicté par son statut. Les cours s'organisent souvent de la même manière. Voici par exemple quelques exercices proposés au *théâtre de l'Œuvre*

Exercice 1 : sur un fond musical, nous sommes couchés sur le dos. La prof nous demande de prendre conscience de notre respiration, de sentir le sol, de prendre conscience de comment on se sent dans cette position, des parties du corps qui touchent le sol, celles qui ne touchent pas. Puis, doucement on commence à bouger les extrémités du corps, puis le corps entier jusqu'à être debout. Les mouvements doivent être progressifs.

Exercice 2 : Echauffement de la voix. En cercle, le groupe s'entraîne à produire un son qui vient du nez, de la gorge, de la tête et du ventre. D'abord tous en cœur puis chacun son tour.

Exercice 3 : chacun est assis sur une chaise. Deux mots de code : quand le mot chèvre est prononcé, on se met assis le dos droit avec les mains sur les genoux, sans s'appuyer sur le dossier. Quand le mot bateau est prononcé, on essaie de trouver une toute autre position avec la

chaise. Quelques participants peuvent se détacher du groupe pour observer l'ensemble que se meut. Extrait d'un cours au *théâtre de l'Œuvre*

Ces exercices qui peuvent-être reproduits dans d'autres cours, sont des types d'exercices que l'on retrouve souvent au théâtre. La présence sur le plateau et la concentration sont primordiales pour le comédien, et pour y arriver il est nécessaire de s'ancrer physiquement et mentalement dans le temps du cours. Ces deux qualités s'acquièrent avec des exercices qui permettent de se recentrer sur le moment présent, celui du jeu. Ces exercices sont particulièrement appréciés par Kamal⁶⁷ car ils lui permettent de « se vider la tête ». Un jour où je le croise dans Marseille, il me demande pourquoi je ne viens plus aux cours, et je lui explique que j'ai beaucoup de travail et peu de temps. Il me dit que justement « le théâtre va me faire du bien, que ça permet de prendre une pause et de se détendre ». Les exercices de relaxation laissent des espaces de respiration. Ces moments de vide sont actifs, ils permettent de prendre du recul sur « comment on se sent dans son corps »⁶⁸ et laisser « passer les pensées de la journée comme des nuages »⁶⁹. Ils sont particulièrement importants pour des personnes qui sont dans des logiques de survie et d'attente et qui ne bénéficient pas forcément d'un lieu qui permet de se reposer et de se ressourcer. *A contrario*, pour d'autres comme Cellou⁷⁰, les moments de relaxations « sont chiantes », mais Valérie lui explique qu'ils sont tout de même importants. Cellou a dû mal à rester en place et est très dynamique. La relaxation n'est pas un moment évident dans les périodes d'angoisse car revenir à ses sensations corporelles quand on est très tendu et pressé peut-être assez compliqué et violent. Cependant, ces exercices sont particulièrement utiles à reproduire dans les hors-jeu pour les personnes en migration, dont le quotidien est incertain et angoissant.

« Jouer pour un acteur c'est être attentif aux gestes qu'il fait, à sa façon de bouger, de se déplacer, à sa façon de dire, de se tenir, de regarder ses partenaires, d'être à l'écoute des autres acteurs et du public, et d'appréhender l'espace qui l'entoure » [Gómez-Mata et Ribaupierre, 2016 : 24]. Les exercices 2 et 3 sont des exemples de propositions ludiques qui apprennent à mesurer son corps dans l'espace du plateau et celui des autres. Apprendre à travailler la voix et sa respiration est primordial dans le jeu du comédien qui doit la projeter pour que le public entende le texte. L'exercice 3 entraîne son imagination et son écoute. Il demande d'être très

⁶⁷ Kamal est un homme né au Soudan d'une quarantaine d'année. Il a exercé plusieurs métiers dont celui de journaliste avant son départ du pays. Date de l'entretien : le 07/02/2019.

⁶⁸ Formulation répétée dans les deux troupes observées.

⁶⁹ Idem

⁷⁰ Cellou est un jeune homme de 17 ans né en Guinée. Il est scolarisé dans un lycée. Entretien du 07/10/2018.

concentré sur ses mouvements et de maîtriser son corps par la médiation d'un objet. Il permet d'expérimenter quelques tableaux, c'est-à-dire d'observer l'esthétique des corps en mouvements simultanés. La concentration pour prendre conscience de l'espace et de sa présence sur le plateau permet au même titre que la relaxation, de se détacher des tracas du quotidien sans tenter d'en faire abstraction. Au contraire, l'effet que notre quotidien a sur notre humeur où notre corps amené sur un plateau devient de la matière artistique⁷¹. Le temps du jeu insère les personnes en migration dans un espace défini et les ancre de manière régulière dans le quotidien. Cette pause que marque la pratique théâtrale est très importante pour les personnes en migration dont les repères spatio-temporels sont brouillés par l'attente de longue durée. Le théâtre les ramène dans la réalité du corps, et les exercices de relaxation peuvent être reproduits lors de moments d'angoisse causés par l'exil et la procédure d'asile.

3.1.3 Faire groupe sur le plateau et au dehors

Lier le groupe, lier les corps

Aujourd'hui je rencontre Jean qui m'explique comment monter son propre atelier de théâtre. Il est metteur en scène d'une troupe amateur qui travaille sa pièce dans les locaux du secours populaire. Jean m'explique que « la première étape est d'apprendre à se connaître ». Cette période de cours contiendra donc plusieurs exercices afin que le groupe tisse des liens et que les participants se fassent une idée de la personnalité de chacun. Pour que les participants prennent corps en un groupe de théâtre, ces derniers « doivent savoir occuper l'espace scénique ». Chacun des membres « doit avoir confiance en ses partenaires » de jeu. Cette période de premiers pas est l'occasion de travailler des aspects techniques comme « le travail de la voix et la mémoire avec des exercices ludiques ». Pour finir les cours peuvent contenir des exercices d'improvisation. Selon Jean, ce n'est qu'une fois que des liens se sont tissés dans le groupe que peut commencer la création théâtrale. C'est le moment de savoir ce que veut le groupe et de commencer à réfléchir ce sur quoi va porter la pièce. Extrait du journal de terrain du 14/11/2018 dans les locaux du Secours Populaire

⁷¹ Je développe ce point dans la seconde partie du chapitre

Le théâtre est une performance collective dans la mesure où elle engage plusieurs comédiens sur scène. « Même dans un monologue on n'est pas tout seul » explique Valérie⁷². « La présence engage une rencontre. Pour que la présence puisse se révéler, elle a besoin d'un témoin, d'un autre regard qui la perçoive et la partage » [Gómez-Mata et Ribaupierre, 2016 : 25]. Pour arriver à la représentation souvent perçue comme l'aboutissement du travail théâtral, il faut d'abord commencer par faire naître un groupe, c'est-à-dire créer une dynamique et un objectif commun et concerté. Pour Jean, lier le groupe commence par « se connaître », autrement dit, savoir qui est la personne qui s'apprête à jouer avec nous. C'est pourquoi le premier cours de théâtre va systématiquement commencer par des exercices de mémorisation des prénoms des membres du groupe. Par la suite c'est la pratique régulière et répétée du théâtre qui va consolider la connaissance de l'autre, et permettre de comprendre la personnalité de chacun. Selon l'analyse interactionniste, il s'agit d'un premier temps de présentation de soi qui permet de savoir comment agir et d'adapter son comportement en présence d'autrui. Cette phase de rencontre permet d'observer l'autre en mesurant son apparence, sa conduite, et ce qu'il dit de lui-même [Goffman, 1973]. Contrairement au cadre d'analyse des interactions sociales proposé par Goffman [Goffman, 1974], qui est celui de la vie quotidienne, le cadre théâtral officialise et codifie la présentation de soi par des exercices qui organisent les situations d'interaction.

Encadré 1 : Quelques exercices pour lier le groupe

Se connaître :

Le groupe se déplace dans l'espace. Quand un comédien croise le regard d'un autre comédien, ils s'arrêtent l'un en face de l'autre en se regardant dans les yeux, disent leur prénom distinctement, et recommence à marcher. Ainsi de suite.

Avoir confiance :

Par binôme, un comédien ferme les yeux, l'autre le tient par le bras et le dirige dans l'espace.

Par binôme, un comédien ferme les yeux, l'autre le guide dans l'espace seulement en lui donnant des indications à l'aide de sa voix.

Travailler l'écoute :

En ligne contre le mur au lointain, les comédiens regardent au loin en face d'eux. Le groupe part en ligne en marchant et doit essayer d'arriver à la face en même temps, en ligne.

⁷² Valérie est une femme d'une quarantaine d'année née France. Elle est metteuse en scène. Date de l'entretien : 02/12/2018

Connaître l'autre est particulièrement important dans une activité qui se compose de partage d'éléments intimes de sa vie et qui engage son corps. En effet, le théâtre demande d'une part de mettre en scène son corps, mais également de le confronter avec d'autres dans le jeu et les contacts physiques. Cet engagement demande une certaine confiance en ses partenaires, qui doivent pouvoir assurer notre intégrité physique lors du jeu.

Le groupe doit se connaître d'individu à individu, mais doit également se connaître dans l'espace pour exister sur le plateau. Il s'agit de faire naître une conscience du groupe, afin que se remarque une certaine unité et une fluidité dans les déplacements collectifs. Pour cela, il faut travailler l'écoute de chacun, exercer son ouïe et « développer sa vision périphérique afin de sentir les autres »⁷³. Ces exercices ont vocation à lier les corps dans leurs mouvements et demande de se concentrer sur le déplacement de tous. La conscience et la maîtrise collective de l'espace scénique s'acquièrent avec le temps. En outre, faire groupe est conçu comme un processus de tissage de liens qui œuvre durant le temps théâtral.

La solidarité sur le plateau

Faire groupe sur le plateau est en quelque sorte faire corps de manière collective. Mais une autre dimension s'attache à la définition d'un groupe sur le plateau, la notion de solidarité.

Durant une improvisation, un comédien a du mal à trouver de l'inspiration pour nourrir l'improvisation. Du coup la proposition vient seulement d'un comédien qui rame pour que l'intrigue avance. Il tente de relancer son partenaire qui ne donne que des réponses brèves ou sans lien avec les propos tenus, ce qui coupe le dialogue qui tente d'émerger. L'improvisation s'enlise et les comédiens perdent de la vigueur dans le jeu. On commence à les voir eux qui s'impatientent et pas leur personnage. Valérie stoppe l'impro. « Là vous n'arrivez pas à convaincre le public. Le théâtre c'est du collectif, c'est un travail d'équipe on n'est rien sans les autres. L'improvisation c'est aussi se saisir de ce qui est proposé, c'est comme ça qu'on fait évoluer une impro » Extrait d'observation du cours du 08/12/2018 au *théâtre La Cité*

Je définis la solidarité dans le cadre du théâtre, comme un lien d'interdépendance entre des personnes (les comédiens) qui ont un intérêt commun (le jeu). La notion d'interdépendance est indissociable du jeu, dans la mesure où l'on admet que le théâtre est une performance collective. Sans partenaire le jeu n'existe plus et le jeu est l'intérêt commun qui lie les comédiens. L'improvisation rend particulièrement compte de cette tension qu'induit la solidarité durant le jeu. Valérie appuie l'aspect collectif du travail théâtral. Si pendant l'improvisation personne ne

⁷³ Indication de Valérie durant un cours

se saisit des propositions, le spectateur s'en rend compte. Il voit les comédiens en train de jouer un personnage, plutôt que d'être convaincu par l'histoire en train de se dérouler. Le manque de solidarité entre les comédiens casse le temps du jeu théâtral.

Les temps partagés hors du plateau

Ce travail qui lie les comédiens durant les cours amène souvent à des relations amicales hors du plateau. Le théâtre a pour effet d'ouvrir un nouveau cercle de sociabilité. Cette connaissance de l'autre engendrée par le jeu, les moments intimes partagés sur le plateau, l'engagement de son corps et de son investissement personnel dans une création collective ne s'évanouissent pas une fois sorti de l'espace-temps du théâtre. Au contraire, ils sont créateurs d'affinités.

Ces nouvelles interrelations sont primordiales pour les personnes en migration qui, comme nous l'avons vu, se trouvent souvent en manque de liens sociaux. Le théâtre leur permet de rencontrer des personnes de divers horizons et de créer des liens stables en raison de la régularité des cours. A contrario, le théâtre est le moyen d'entrer en lien avec des personnes en migration via ce qu'elles proposent sur le plateau, et non via leur statut et situation administrative. J'avais au début de mon terrain d'enquête beaucoup de difficultés à entrer en relation avec des « migrants », car j'imaginai pénible que je m'intéresse à eux en raison de leur situation migratoire. Cependant, c'est bien parce qu'elles sont migrantes et que mon sujet d'étude porte sur la migration que je voulais les rencontrer. La pratique du théâtre permet de remettre à niveau les présentations de soi. Le lien s'est créé de manière naturelle, car au théâtre nous sommes des comédiens débutants. La rencontre se fait d'individu à individu. Le fait que je m'insère dans un partage collectif et dans un groupe m'a permis de tisser des liens réciproques et non unilatéraux.

« J'arrive à la réunion de la troupe chez Eylem. J'arrive la première, elle est en train de cuisiner. Elle me dit de m'asseoir avec elle sur la petite table de sa cuisine et me propose une tisane. Après la réunion tout le monde s'active pour aider à mettre la table. On mange tous ensemble ce qui nous laisse le temps de discuter. J'échange beaucoup avec Mohamad qui me dit être journaliste. On plaisante de mon anglais bancal et on rit. Chacun s'intéresse à la vie des autres, d'autres organisent une sortie, bref une petite soirée prend forme avec du vin et de la bière ». Extrait d'entretien du 12/01/2019 chez Eylem.

Tous les temps qui entourent le cours de théâtre comme les pauses repas du midi, ou les réunions pour parler de la troupe, sont des moments de convivialité qui permettent de faire groupe hors plateau et de rendre compte des affinités de chacun.

3.2 L'importance du jeu dans l'expression de soi

3.2.1 Un espace pour se dire dans son langage

Se raconter et échanger sur soi

Le théâtre peut être un outil pour faire parler et écouter, une médiation qui facilite le dialogue. Daniel Feldhendler, enseignant en pédagogie des relations et formateur en dramaturgie relationnelle, présente l'intérêt de l'utilisation du théâtre-récit comme médiation sociale [Feldhendler, 2007], depuis le travail d'une compagnie de théâtre de l'Etat de New York. Le *PaybackTheater* est fondé par Jonathan Fox et Jo Salas en 1975. C'est un théâtre d'improvisation où le spectateur communique un fragment de sa vie, un sentiment, une pensée, que les comédiens vont mettre spontanément en jeu [Feldhendler, 2007]. Le déroulement de la représentation est organisé par un dispositif précis. « Une personne, appelée « conducteur » (*conductor*), assume la fonction d'intermédiaire et de catalyseur entre spectateurs et acteurs » [Feldhendler, 2007]. Ce théâtre est basé sur le principe du besoin de narrativité comme phénomène social et psychologique. Une personne aurait durant son existence le sentiment de devoir partager son vécu qui par analogie, est raconté comme une dramaturgie (ayant un début, des péripéties et une fin). « L'élément intrinsèque de la forme et de la structure dans l'histoire peut transmuter le chaos et restaurer le sentiment d'appartenance à un monde qui fait sens et qui est signifiant, quelle que soit l'expérience vécue » [Feldhendler, 2007 : 3]. En fait, le récit de vie et son partage sont perçus comme un moyen de se rendre compte de son individualité et de sa particularité, tout en se raccrochant à une communauté d'appartenance. Cela est permis par la communication et l'écoute d'autrui, qui apporte de cette manière de la reconnaissance. La fonction narrative est utilisée par le *PlayBack Theater* à des fins d'affirmation identitaire. « La narration active la prise de conscience de soi et de l'Autre et la connaissance de *Soi-même comme un Autre* [Ricoeur, 1990], donc de son altérité » [Feldhendler, 2007 : 4]. Le théâtre devient un outil de communication pour faire groupe dont l'efficacité est décuplée car sa forme dialogique est multiple (verbale/métaphorique/métonymique/corporelle). Cette représentation part d'un récit individuel pour faire écho au groupe grâce à sa forme ritualisée (c'est-à-dire codifiée et organisée).

Si sur mon terrain d'enquête je n'ai pas rencontré de troupes qui expérimentent explicitement le « théâtre-récit », l'apport théorique de Feldhendler éclaire néanmoins certaines pratiques d'expression de soi observées *in situ*. Pour le cas de la troupe de *La Cité*, ce n'est pas le

spectateur qui partage un fragment de sa vie durant un spectacle, mais bien les comédiens durant les cours de théâtre. Ces anecdotes de vie peuvent faire l'objet de discussions partagées et/ou d'improvisations. Par ailleurs ces éléments de narrativité sont considérés par la metteur en scène comme de la matière artistique et peuvent être utilisés dans l'écriture d'une pièce.

Le théâtre, un pont entre des récits multiples

De retour du repas, Jamshid nous lit un texte qu'il a écrit. Il va sur scène pour le partager et le reste du groupe se place en spectateur sur les sièges spectateurs. Quand il a fini de lire, Marwan demande à Jamshid s'il connaît Romain Gary, car ce qu'il a écrit lui fait penser à l'histoire de Momo dans « La vie devant soi ». Valérie demande à Marwan d'aller sur scène avec son camarade pour lui raconter l'histoire du livre. Il accepte car c'est un ouvrage de l'oral du Bac blanc, du coup ça l'entraîne. Ils discutent tous les deux. Jamshid dit que ça lui rappelle son histoire, et que selon lui sans sa famille on est moins fort. Marwan est d'accord avec lui. Il a vécu dans un foyer et connaît le sentiment d'être loin de sa famille et de n'avoir personne sur qui se reposer. Valérie intervient depuis le public et remet en question cet amour que les deux garçons disent réserver à leur famille. Pour elle cet amour ne se limite pas à la famille de sang. Extrait d'observation du 17/12/2018 au théâtre La Cité.

La méthode de Valérie s'approche du concept du besoin de narrativité proposé par Feldhendler ; elle parle « d'urgence à parler de soi, c'est-à-dire des choses que vous avez envie de dire aux gens⁷⁴ ». Elle encourage Jamshid à lire son écrit devant ses partenaires. Jamshid aime écrire, c'est pour lui une façon de se dire et de raconter son histoire. Son partage fait écho selon Marwan à une œuvre littéraire, celle de *La Vie devant soi* de Romain Gary. Ce roman raconte l'histoire du jeune Mohamed dit Momo, qui ne connaît pas ses parents. Il vit chez Mme Rosa qu'il considère être sa mère. Madame Rosa est une vieille femme juive rescapée d'Auschwitz et ancienne prostituée qui élève des enfants abandonnés. Finalement Marwan rattache l'histoire de Jamshid et du roman à une expérience personnelle, celle d'être éloigné de sa famille en foyer. Si les deux anecdotes des jeunes hommes et l'histoire de Momo sont différentes, des sentiments partagés ont fait lien autour de la thématique de l'amour familial. Ce qui s'est produit lors de cet échange rend compte de l'espace qu'ouvre le théâtre pour se raconter soi de manière spontanée et improvisée, jusqu'à se trouver *Soi-même comme un Autre* [Ricoeur, 1990]. La discussion avec Valérie tourne autour d'éléments passés et de ressentis personnels vécus par les deux garçons. Les échanges intimes demeurent théâtralisés ; les deux garçons doivent s'exprimer sur scène. De plus, c'est également un moment d'observation de ce qui pourrait

⁷⁴ Paroles de la metteuse en scène lors d'un exercice d'improvisation.

apparaître dans une pièce. Quand des éléments intéressent la metteuse en scène, elle les prend en note sur un carnet.

Valérie utilise le théâtre pour créer des ponts entre les comédiens. Elle se sert de l'espace théâtral pour interroger comment les jeunes migrants vivent l'expérience de l'exil à Marseille. Elle suscite le besoin de narrativité pour visibiliser les frictions identitaires que ces nouveaux arrivants déclenchent dans la jeunesse marseillaise. « Comment leurs questionnements se confrontent-ils à ceux des jeunes de la troupe ? Quel monde à dire et à construire ensemble, à créer avec la richesse de nos différences et non pas en dehors ? »⁷⁵. Pour Guglielmo Schininà, qui utilise le théâtre comme un outil de soin psycho-social, « *the value of theater does not lie in its capacity to emphasize what unifies human beings, but rather in its potential to emphasize their differences and to create bridges between them* » [Schininà, 2004 : 17]. Schininà pense l'utilité du théâtre dans des situations liminales comme Valérie, pour qui les notions de liminalité et d'errance sont des états partagés par la jeunesse. Elle cherche à faire communiquer les jeunes de manière artistique sur leur façon d'être au monde. Des expériences très différentes de prime abord telles que la vie dans un foyer et le décès des membres de sa famille, sont reliées par une thématique commune, la force de l'amour familial.

Valoriser et mettre en valeur d'autres manières de parler

Le théâtre permet de mettre en valeur d'autres manières de parler. L'écriture théâtrale sert ici à mettre en avant ce qu'il y a de beau dans ce qui est qualifié d'erreur par le langage légitime [Bourdieu, 2014]. Bourdieu met en lumière qu'il existe une langue légitime et officielle qui nie l'hétérogénéité des autres façons de parler. L'auteur démontre que la langue légitime est bien souvent la langue officielle de l'État. C'est même un outil d'unité, voire d'unification politique de la nation. Parler la langue française c'est implicitement en reconnaître une qui est officielle.

Valérie insiste sur le fait que chacun doit pouvoir utiliser les mots qu'il a l'habitude d'utiliser dans son quotidien pour travailler « des manières de se dire qu'on n'a pas l'habitude d'entendre au théâtre ». Pour elle, le mélange des langages et des langues est source de formulations poétiques. Les comédiens sont poussés à s'exprimer avec leurs mots et sont encouragés à ne pas se censurer si la forme n'est pas grammaticalement correcte. Extrait du journal de terrain. Indications données durant les cours de manière récurrente.

En poussant les jeunes à se dire dans leurs mots sur une scène, la metteuse en scène du théâtre *La Cité* met en exergue d'autres manières de s'exprimer en mettant à jour leurs formes poétiques

⁷⁵ Extrait du site <http://www.theatrelacite.com/la-troupe-de-theatre-jeunesse-ouvert/> consulté le 05/05/2019.

et leurs intérêts artistiques. Pour les personnes en migration, le théâtre se détache de l'injonction à « savoir parler français », porté par les institutions du droit d'asile et de l'intégration. Le théâtre apparaît comme un moyen d'*empowerment* [Merle, 2004 ; Schininá, 2004 ; Canut et Sow, 2014] pour les migrants, en accordant de la valeur à ce qu'ils ont à apporter dans la création artistique. Le fait de pouvoir s'exprimer comme ils le souhaitent, et notamment dans leur langue maternelle, octroie de la reconnaissance à leur culture d'origine et leur donne une place dans une forme d'expression légitimée par la société française, l'écriture théâtrale.

Communiquer au-delà du langage verbal

Le théâtre est comme nous l'avons vu, un outil qui permet l'expression de soi sous une forme narrative, c'est-à-dire verbale. Cependant, la notion de communication ne peut être limitée dans sa définition par l'action de transmettre un message intentionnel et verbal, qu'il est possible d'analyser comme un isolat. En effet, le théâtre est un art vivant qui laisse la place à d'autres formes d'expressions artistiques en son sein (spectacle vivant comme la danse, le chant, mais aussi des arts visuels depuis la mise en scène). C'est pourquoi sa forme dialogique est multiple. Durant le cours, il est possible d'exprimer un sentiment, un souvenir, une passion, un talent, une pratique quotidienne. Par exemple, avant un cours au *théâtre de l'Œuvre*, la professeure nous demande d'amener « un texte, une chanson, un poème, une histoire et/ou un objet qui vous inspire ». Ces outils communiquent d'eux-mêmes sur les goûts (quel type d'art), mais aussi le pays d'origine (artistes musicaux du pays d'origine, musique entendue durant l'enfance, danses apprises), sur l'humeur (sujet du poème, mélodie de la musique) etc... du comédien.

Ces éléments non verbaux peuvent faire écho aux spectateurs selon une définition orchestrale de la communication. La communication orchestrale dépasse le format linéaire et verbal de la communication télégraphique⁷⁶. Elle est donc appropriée à une analyse de la communication au théâtre. Bateson et Ruesch, respectivement anthropologue et psychiatre, conçoivent la communication comme un phénomène relationnel qui a lieu quand des individus interagissent entre eux, ou avec leur environnement. La particularité de cette approche est qu'elle adopte un point de vue *emic*. Les chercheurs se placent en fonction du récepteur et de « sa perception d'« impressions » en provenance non seulement d'autres individus mais de lui-même, d'événements, de « l'environnement » [Winkin, 2001b : 55]. Ici, le récepteur est le public. Les impressions engendrées par une musique, une danse ou un poème sont reçues de manière très

⁷⁶ À ses débuts, la communication est pensée selon un modèle « télégraphique » qui repose sur le schéma « source d'information/émetteur, signal/canal de communication, récepteur/destination ». Ce schéma apparaît avec les études cybernétiques effectuées durant la Seconde Guerre Mondiale

personnelle et individuelle par chaque spectateur. La mise en scène permet également de communiquer des impressions dans l'espace du théâtre, avec toutes les personnes qui s'y trouvent. Ces impressions peuvent se traduire par des sentiments ressentis durant la pièce, mais aussi des interprétations sur la mise en scène. Le théâtre est donc un outil de communication particulièrement riche et utile pour une personne qui ne maîtrise pas la langue française, car le spectacle vivant dispose d'outils performatifs au-delà du langage verbal.

3.2.2 Utiliser son corps et ses ressentis : « jouer vrai »

L'utilisation du corps au théâtre.

Le principal outil de médiation pour communiquer de manière non verbale au théâtre est le corps. La maîtrise de son corps est souvent définie par les metteurs en scène rencontrés sur le terrain comme la base de l'apprentissage du jeu théâtral, d'autant plus quand la troupe est composée de personnes qui ne parlent pas la même langue. Certains dramaturges, théoriciens et praticiens du théâtre, mettent un point d'orgue au travail du corps au théâtre. Voici un bref détour par ces auteurs qui considèrent que « le théâtre est corps » [Ubersfeld, 2001 : 224]. Cette base théorique me permet de mettre en exergue le rapport au corps observé durant le terrain et de repérer s'il existe des spécificités liées à la participation de personnes en migration.

L'anthropologie théâtrale est définie par Nicola Savarese⁷⁷ comme « une école qui [lui] permet de plonger dans le travail du comédien, dans les techniques du jeu telles qu'il les pratique dans les différentes cultures théâtrales du monde » [Féral, 1993 : 119]. L'anthropologie théâtrale naît dans les années soixante avec le travail d'Engenio Barba, mêlé à celui d'historiens du théâtre qui souhaitent se différencier des recherches qui étudient les formes théâtrales dans leur contexte socioculturel. Les dramaturges se concentrent davantage sur les différentes techniques du corps des comédiens en observant « une culture de la présence scénique » [Féral, 1993 : 120] des sociétés qui ont un théâtre de forme dite « codifiée »⁷⁸. Ces dernières, plutôt présentes en Orient⁷⁹, sont un exemple pour ces praticiens car elles se focaliseraient sur l'incorporation de la technique du jeu. Les personnes en migration que j'ai rencontrées sur le terrain n'avaient pas

⁷⁷Lors d'un entretien avec Josette Féral (J.Féral 1993 « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? » in *Jeu* 68 : 119-133)

⁷⁸Dans le sens d'une codification partitionnée et normée du jeu comme par exemple le théâtre Kabuki, L'Opéra de Pékin ou de Bali.

⁷⁹ Les « théâtres codifiés » seraient plus présents en Orient, même s'ils existent à l'Ouest tel que le mime ou les chanteurs d'opéra.

de « culture de la présence scénique » particulière. Elles découvraient toutes le théâtre et ont donc dû commencer par l'apprentissage des techniques du corps basiques.

Pour Grotowski⁸⁰, théoricien du théâtre et metteur en scène, le théâtre appartient au « *vast range of arts/actions where man uses himself directly as instrument* » [Grotowski, 1989 : 2]. Grotowski cherche à se différencier de la démarche scientifique en comparant son travail et sa vision du théâtre à de l'artisanat. Le comédien doit s'entraîner à retrouver la mémoire du corps, c'est-à-dire les images qui entraînent une action des corps. Le travail du metteur en scène est donc de trouver l'impulsion d'un mouvement « *and then its essence, its modus operandi, and then its forms* » [Grotowski, 1989 : 5]. La notion de corps instrument est partagée par les metteuses en scène que j'ai rencontrées. Valérie, Marie et Eylem ont insisté sur le travail du corps, c'est-à-dire l'importance de le renforcer musculairement, de la souplesse, de la coordination mais également de la respiration ventrale, de la voix, de l'enracinement dans le sol, du déplacement. Ce façonnement du corps du comédien fait partie d'un des critères de définition de la présence scénique qui est la présence du corps sur le plateau.

Pour Augusto Boal, fondateur du Théâtre de l'Opprimé, le théâtre est une arme de libération de l'oppression psychique et corporelle. Pour Boal, le théâtre est un entraînement pour la vie réelle car il est la répétition de la révolution. Autrement dit, la fiction est un moyen de se préparer à agir physiquement dans la réalité. Dans le Théâtre de l'Opprimé, le spectateur ne délègue plus de pouvoir au personnage, afin qu'il agisse pour lui sur sa conscience. Le spectateur opprimé devient protagoniste de l'action dramatique et donc de sa vie [Boal, 1996 : 4]. La libération de l'oppression commence par le fait de devenir acteur. Le passage de spectateur à acteur est un processus fastidieux, « 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, 1996 : 20]. Pour cela, le Théâtre de l'Opprimé apprend aux personnes à connaître leur corps afin de le désaliéner. Par des exercices, les « spect-acteurs » doivent prendre conscience des réelles potentialités de leur corps. Par la suite, ils pourront apprendre à le rendre expressif, afin de se détacher de la parole. La pratique du théâtre de l'Opprimé n'a pas été utilisée durant le terrain. Cependant, le cours du *théâtre de l'Œuvre* a une prétention militante, plus dans le message que transmet le spectacle que comme outil de révolution.

⁸⁰Grotowski Jerzy et Price Maureen Schaeffer, 1989, « Around Theatre: The Orient-The Occident », *Asian Theatre Journal*, vol. 6, n° 1: 1-11.

Durant le terrain d'enquête, aucune des metteuses en scène que j'ai rencontrées n'a développé une technique spécifique au travail avec des personnes en migration. Pour elles, le travail du corps est perçu comme une des bases de la pratique théâtrale, mais n'a pas de vocation directement politique ou militante. Cependant, le corps de personnes en migration est mis à rude épreuve lors de la traversée. En ce sens, la pratique du théâtre par des personnes qui ont vécu des expériences de vie difficiles peut également servir à désaliéner le corps, ou en tout cas à renouer dans le contrôle et la maîtrise de celui-ci. Le parti pris artistique de revenir à son corps et de travailler sur ses ressentis est présenté comme des pratiques communes et nécessaires à tous les comédiens, sans différenciation de statut. Mais cette conception du travail théâtral n'est pas anodine pour les personnes en migration, car elle leur permet d'être soi le temps du cours et d'exister en tant que personne. En puisant dans leurs émotions, les comédiens apprennent à envoyer des impressions au spectateur. En effet, le corps est le premier instrument du comédien qu'il apprend à rendre performatif. La capacité à mesurer son corps et ses ressentis peut être utile lors d'entretiens officiels pour la procédure d'asile. Dans la dernière sous-partie de ce chapitre, je détaille des exercices classiques du théâtre qui sont particulièrement utilisés et pertinents avec une troupe de théâtre dont les membres ne partagent pas la même langue.

Revenir au corps : travailler le corps et puiser dans les ressentis

Le travail du corps se décompose en plusieurs exercices qui ont vocation à faire prendre conscience de la tenue de son propre corps, à être attentif à sa présence dans l'espace, ou à prendre du recul sur « ce que ça fait »⁸¹ de revenir à ses ressentis.

Encadré 2 : la marche (pas si) neutre dans l'espace

Les comédiens marchent dans l'espace de manière neutre, c'est-à-dire sans intention de jeu. Ils doivent prendre conscience de leurs pas (la cadence, le bruit du pas des autres, comment se posent les pieds sur le sol. Ils doivent prêter attention à ne pas laisser de vides dans l'espace scénique. Pendant ce temps, la prof observe notre manière de marcher. Un par un, elle nous fait remarquer des spécificités de notre démarche et relève des détails : « oh mais tu sautilles un peu toi, tu as l'air joyeux tu te promènes », « houla toi tu es ronchon, t'es tout courbé » « oh tu as vu quand j'ai commencé à te parler tu as serré le poing ». Puis elle nous pousse, une fois avoir pris conscience de notre démarche, de marquer le trait, de mettre une intention dans notre démarche. Ensuite, elle nous donne des indications « maintenant marchez sur la pointe des pieds, maintenant marchez sur vos talons, maintenant tapez des pieds ». Le but est de repérer ce que ça nous fait de marcher comme ça, quels sont nos ressentis et les émotions qu'engendre un changement de démarche. Elle nous invite à observer que chaque personne aura une démarche différente avec la même consigne de base.

La première étape pour un comédien débutant est de mesurer son corps dans l'espace et de développer une perception de soi très corpo-centrée. Les exercices ont la volonté d'accroître sa sensibilité et l'écoute de son corps en mouvement. En effet, l'intellectualisation du mouvement doit se limiter à la prise en note des émotions et ressentis qui traversent le corps à un moment donné. Pour cela, Marie nous fait marcher. Cet acte *a priori* anodin et quotidien se trouve finalement révélateur de l'état psychologique et émotionnel du comédien et même de sa personnalité : « mais tu es tout tendu, on voit que tu essaies de garder le contrôle, lâche tes épaules, lâche ! »⁸². Le but n'est donc pas d'arriver à une marche la plus neutre possible, mais de prêter attention au fait que dans l'espace du théâtre, notre corps en mouvement envoie des impressions. Après avoir pris du recul sur notre manière de marcher, et ce qu'elle dit de notre

⁸¹ L'invitation à « prendre conscience de ce que ça fait » d'être dans telle position, que quelqu'un nous regarde, de ressentir telle émotion... est récurrente durant les cours que ce soit ceux du théâtre de l'Œuvre comme ceux de la troupe de du théâtre *La Cité*.

⁸² Remarque de Marie lors de l'exercice

état, Marie donne des consignes de démarche. Toujours avec une analyse corpo-centrée de soi, le comédien doit être concentré sur les changements qui s'opèrent dans son corps.

Encadré 3 : Exemple d'exercices type pour entraîner le corps et prêter attention aux ressentis

Echauffement : automassage pour réveiller le corps. Debout en cercle, sentir ses pieds et ses différents appuis. Puis rouler le dos en plongeant la tête vers le bas, laisser ses bras ballants et se redresser et déroulant le dos vertèbre par vertèbre. Debout, respirer avec le ventre, prendre une grande inspiration ventrale et tenter de tenir le son « A » le plus longtemps possible. Travail de gainage. Allonger sur le dos, monter son buste en serrant les abdos afin de se retrouver dans une position semi assise. Tenir la position en respirant.

Marche dans l'espace : les comédiens marchent dans l'espace en essayant d'occuper tout le plateau. On regarde les autres dans les yeux. Puis, quand on rencontre quelqu'un on reste face à lui et on s'arrête pour se regarder dans les yeux. « Prêter attention à ce que ça fait ».

L'écoute de ses sensations corporelles permet de travailler sur la maîtrise des intentions de jeux. Sans mot, le spectateur doit comprendre ce que raconte une scène. Valérie donne plusieurs niveaux à l'intention : celle du geste et celle en jeu. L'intention du geste signifie d'accomplir le geste complètement, d'engager son corps dans le mouvement. Par exemple lors d'une improvisation, les comédiens doivent faire un château de cartes. Il faut donc garder en tête durant ce qui se joue sur scène, d'accomplir le château. Le comédien doit également travailler ses intentions en jeux, c'est-à-dire la maîtrise des impressions qu'il envoie, telle que la transmission d'émotions.

Transmettre des émotions : « Jouer vrai »

Exercice pour travailler les émotions : la colère. « Pour exprimer la colère, il suffit de se reconnecter, de ressentir le sentiment ». Par groupe de quatre les comédiens partent des coulisses au lointain. Avant d'entrer sur scène, les comédiens doivent déterminer l'objet de leur colère, la ressentir en eux. Puis, ils marchent en ligne jusqu'à la face et s'arrête face public. Ils doivent convaincre le public sans mots et sans gestes, c'est-à-dire que le public doit voir la colère. Extrait d'observation du 17/12/2018 au *Théâtre La Cité*.

Valérie explique qu'il faut trouver à l'intérieur de soi le « mentir vrai », « la sincérité au fond de soi » afin d'utiliser « le sentiment de ma personne pour le mettre dans mon personnage ». C'est à partir de cette introspection que doit venir la performance. Je définis l'intention par l'impulsion personnelle qui va motiver l'action s'il on admet qu'« il faut que le

geste vienne parce qu'il est nécessaire »⁸³. Jouer vrai revient donc à utiliser ses propres ressentis durant la performance théâtrale. En outre, la performativité du comédien, (c'est-à-dire sa capacité à convaincre le public), tient de ces allers-retours entre l'état de comédien (l'être qui ressent) et celui du personnage (performance du « mentir vrai »). La gestion de ses émotions peut être capitale lors d'un entretien officiel. Même si cette réalité n'est pas explicitée, il est clair que les compétences dans la maîtrise de sa performativité seront utiles lors des différentes étapes de la procédure d'asile qui mêlent sincérité, expériences personnelles et la gestion d'une trame narrative codifiée.

Le travail d'écoute des ressentis de son corps et des propositions des partenaires est primordial. Lors du jeu, notamment durant des improvisations, un échange entre les comédiens s'opère. En effet, pour que le public soit convaincu du vrai dans la fiction théâtrale, il faut que l'intention du comédien et ses actes soient cohérents avec ceux des autres comédiens sur scène. En d'autres termes, « le spectateur est un destinataire indirect ou récepteur additionnel [...] dans l'interaction initiée par l'émetteur [...] qui sans s'adresser directement à lui tient compte de l'image qu'ils [les comédiens] s'en construisent pour encoder et produire le message » [Grunig, 1996 : 2].

3.2.3 « Côtayer des gens pour apprendre » : le théâtre comme outil interculturel

Le théâtre en situation d'interculturalité

Dans cette dernière sous partie, je présente l'intérêt et la pertinence de l'utilisation du théâtre pour faire groupe dans des situations interculturelles. Les deux troupes (la troupe du *théâtre La Cité* et du *théâtre de l'Œuvre*) que j'ai suivies durant mon enquête de terrain sont composées de personnes aux nationalités et aux origines ethniques diverses. Toutes ne maîtrisent pas la langue française, ne parlent pas la même langue et ne partagent pas les mêmes normes et valeurs en raison de la diversité des cultures et des religions qui composent les troupes. L'arrivée en France et la découverte d'un ailleurs peuvent être brutales : le système d'intégration de la France est vécu par certaines personnes rencontrées sur le terrain, comme une injonction à oublier ses origines. La création d'un groupe de théâtre permet de faire côtoyer et dialoguer des personnes sur leur rapport à leur origine et rend compte de la multitude de

⁸³ Consignes de Valérie.

façons « d'être français », mais également des définitions arbitraires données au terme migrant. L'anthropologie a tout intérêt à se pencher sur ces productions artistiques multiculturelles, car le cadre de la performance théâtrale et la technique artistique complètent utilement les analyses portées par les sciences humaines et sociales.

Johannes Fabian démontre que le théâtre peut être utile en contexte interculturel pour réfléchir aux relations des individus. Les cultures contiennent selon lui une part de théâtralité. Lorsque les individus performant une part de leur culture, ils envoient de la connaissance sur ce qu'ils sont, ils informent. Ce moment d'autoreprésentation permet la création d'un pont interculturel (« *intercultural bridge* »). La théâtralité et la performance sont pour Fabian des mises en jeu du discours anthropologique, ces deux notions permettent d'apprendre sur les autres cultures.

La production d'un savoir sur plusieurs cultures est aussi l'objectif du théâtre résolument interculturel (*intercultural theatre*). « « *Intercultural* » does not mean simply the gathering of artists of different nationalities or national practices in a festival » [Pavis 1996 cité par Schechner, 2006 : 306]. C'est le travail théâtral dans sa forme dynamique qui engendre des situations de compréhension et de connaissance. Ces situations d'apprentissage sont générées par la confrontation des différences durant la création artistique. Aux différentes provenances culturelles s'ajoutent tous les genres de performances qui s'intègrent à une œuvre plus vaste. La liberté des formes et des images offre une large palette pour faire réagir, se montrer et s'exprimer sans la barrière du langage. Je propose de détailler l'utilité du théâtre dans les situations interculturelles depuis des exemples concrets survenus durant les cours.

Le non verbal : une entrée vers une communication interculturelle ?

Le théâtre dispose de pléthore d'exercices qui ne nécessitent pas l'usage de la parole pour s'exécuter. La barrière de la langue pour entrer en communication est de fait dépassée, du moins les premiers temps de la création artistique. Quand il s'agit de monter une pièce, il est nécessaire de pouvoir faire comprendre à tout le monde les tenants et les aboutissants du projet, afin que chacun soit présent pour les bonnes raisons. Cependant, les groupes interculturels sont souvent formés de personnes bilingues voire polyglottes. La traversée de plusieurs pays durant le parcours migratoire fait que les personnes en migration parlent elles-mêmes plusieurs langues. Les troupes s'arrangent toujours pour traduire les informations primordiales. Venir au théâtre et rencontrer des personnes est bénéfique pour les personnes en migration. Cellou explique à la fin d'un cours que « le théâtre ça permet de s'épanouir, je suis libre de dire parce que j'ai envie

et surtout de rencontrer des personnes et de partager. Ça permet de s'intégrer dans une société, d'apprendre des codes, de pas rester dans son coin et continuer à vivre ».

Encadré 4 : un langage imaginaire pour dépasser la barrière de la langue

Le gromlo est une langue imaginaire. Il s'agit d'une forme de langage en « yaourt » où le comédien enchaîne une suite de syllabes improvisées pour composer un langage imaginaire. Le gromlo permet de dépasser les appréhensions des personnes qui se sentent bloquer dans leur jeu par la production d'un dialogue avec parole. Il peut s'adapter et être utilisé dans différents exercices d'improvisation

Exemples d'exercices avec le gromlo observés sur le terrain :

- 1) Sur le plateau se trouve une chaise et deux personnes. Les deux personnes convoitent la chaise et tentent de se l'accaparer en s'exprimant en gromlo. Le public doit pouvoir imaginer les arguments donnés par les deux personnes, sans que soient utilisés des mots français distincts.
- 2) Sur le plateau, trois comédiens. Ils sont deux parents avec leur enfant. L'enfant entre et dit qu'il est temps pour lui de partir. La scène se parle en gromlo.

L'exercice 1 est un exemple de l'utilisation du gromlo pour éviter d'avoir à se concentrer sur l'improvisation d'un dialogue. Le gromlo permet dans ce cas de ne pas avoir d'hésitations sur le message verbal qui est transmis et de se concentrer sur l'intention qu'on essaie de faire passer dans le message. C'est particulièrement utile dans le cas de comédiens bloqués dans l'improvisation par le manque de maîtrise de la langue française. La barrière de la langue est dépassée, mais le dialogue existe grâce à une conversation imaginaire. Les exercices sur l'oralité sont l'occasion de faire parler les participants sur leur langue maternelle et de rendre compte de la pluralité langagière de la troupe.

L'exercice 2 a les mêmes objectifs que l'exercice 1. Cependant, le sujet de l'improvisation touche à une situation vécue par les personnes en migration, d'autant plus que cette improvisation est proposée par Valérie dont la troupe est composée de jeunes. Les comédiens migrants ont donc potentiellement vécu la situation proposée par la consigne d'improvisation. Ici le gromlo permet de rejouer une scène qui contient des éléments indicibles. Le théâtre donne accès à la reproduction d'éléments de récit de vie, sans pour autant passer par une mise en mot. Il informe sur des situations vécues par les personnes en migration depuis la mise en représentation. Les réactions des comédiens qui n'ont pas vécu de parcours migratoire peuvent également informer l'anthropologue sur les représentations qu'ils ont de la migration. Il ne faut

cependant pas idéaliser le procédé. Durant l'improvisation Cellou qui jouait l'enfant, riait à cause du gromlo, ce qui a détourné toute tentative de création artistique. Cependant, l'improvisation a tout de même permis au groupe de s'interroger sur ce qu'ils auraient fait dans cette situation et comment aurait réagi leurs parents. Les deux jeunes hommes venant de Guinée ont pu expliquer leur traversée, et faire prendre conscience au groupe qu'entre 13 et 14 ans c'est l'âge pour eux de quitter la maison. A cette période de leur vie, ils étaient en train de traverser le désert à pied pour aider leur famille. Ils ont mis deux à quatre ans pour arriver en France. Certains ont fait des ponts avec leur situation personnelle : « moi j'ai 17 ans et je ne sais rien faire sans mes parents ». En outre, ces exercices permettent de produire de la connaissance sur le membre du groupe, et dans ce cas précis, de rendre compte des différences dans l'âge de la prise d'indépendance.

Pour l'anthropologue ces moments de récit de vie sont intéressants car exprimés de manière spontanée. Cela permet au chercheur d'avoir accès aux récits de vie sans pour autant formaliser un entretien individuel. En effet, l'entretien individuel n'est pas efficace avec les personnes en migration qui ont souvent le réflexe de réciter leur parcours migratoire sous la forme d'un entretien juridique. Le théâtre donne accès à des anecdotes personnelles spontanées qui ne sont pas permises par un entretien plus formel.

Rencontrer l'altérité pour réfléchir à son identité

Le théâtre pratiqué avec des groupes interculturels fait ressortir des enjeux attachés à l'altérité et permet de faire réfléchir le groupe sur son identité individuelle et collective.

Les comédiens n'arrivent pas à jouer la colère. Valérie propose alors un contexte d'improvisation. Consigne : la colère est due à la famille. L'action se passe durant un repas du soir.

Proposition d'improvisation sur le racisme. La thématique est le mariage. Lors d'un repas du soir, une jeune fille a priori française annonce qu'elle va se marier. Les parents se mettent en colère et sont contre. Le compagnon de la jeune fille est invité par surprise pour être présenté aux parents qui ne sont au courant de rien. Le compagnon est arabe. Il entre dans la pièce, fait la bise à sa copine et s'assoit à table. Il mange avec les doigts. Les parents sont offusqués et font des remarques racistes. La mère s'appelle Françoise et le père prend un air bourgeois exagéré. Le jeune homme a été viré du lycée et ne travaille pas.

Valérie stoppe l'improvisation. « C'est très anecdotique, on n'y croit pas à votre impro. Les amoureux se font la bise, l'utilisation de l'espace est inexistant (le comédien qui joue le futur

marié a tapé dans ses mains pour simuler le toc toc de la porte), le dialogue est fait pour amuser la galerie. Vous auriez pu vous interroger sur qu'est-ce que c'est d'être amoureux, apporter plus de réalité. Ça manque d'écoute, il n'y a pas de suspens. Et le travail est stéréotypé !! Le mari magrébin, ne travaille pas... Moi je suis là pour faire bouger vos clichés ! ». Extrait du journal de terrain du 16/12/2018 au *théâtre La Cité*.

Ce moment d'improvisation était vraiment particulier à observer car chaque comédien a joué de manière très sérieuse les stéréotypes dont ils sont pour la plupart victimes au quotidien. Ils avaient l'air conscients qu'ils s'agissaient de clichés vu le ton comique durant le jeu, et pourtant ils ont endossé leur rôle au premier degré. La metteuse en scène est étonnée de la tournure de l'improvisation. Elle prend le temps de mettre en lumière les clichés qu'ils véhiculent et interroge les jeunes sur la part de réalité dans leur scène. Son travail est de faire prendre conscience du manque de profondeur de la scène. Jouer le racisme, d'accord, mais comment l'ancrer dans le réel ? Elle demande s'ils n'ont jamais vécu dans leur quotidien des situations de racisme et si oui, ce qu'ils ont ressenti. Marwan répond qu'une fois dans le bus, une dame s'est éloignée de lui parce qu'elle avait peur, et qu'elle s'est cramponnée à son sac. Il s'est senti mal à l'aise et à trouver sa réaction injuste. Valérie lui demande pourquoi il endosse un rôle aussi stéréotypé alors qu'il a expérimenté le racisme ? Il répond « je ne sais pas, je ne suis pas raciste d'habitude ! ». Pour Valérie, l'improvisation doit émaner de l'imaginaire et de l'observation du quotidien. En outre, l'artiste doit aiguïser ses sens critiques et de l'observation à la manière d'un anthropologue, pour représenter la complexité du façonnement des identités.

Nouvelle impro sur la couleur de peau par un groupe de trois comédiens. Leslie s'exclame « mais on ne peut pas on est tous blanc ! » Valérie se retourne vers moi et me dit discrètement « je n'aurais pas dit ça » en riant. Je ne peux contenir mon fou rire, car le trio est composé d'un jeune algérien, d'un jeune Afghan et de la jeune fille d'origine comorienne. Extrait d'observation du cours du 17/12/2018 au *théâtre La Cité*

Le théâtre en situation interculturelle permet de rendre visible la représentation que les membres du groupe se font d'eux-mêmes et de l'altérité. La réflexion de Leslie met en exergue sa vision binaire de la couleur de peau qui est soit blanche soit noire. Notre perception de la couleur de peau partagée avec Valérie semble avoir plus de nuances. Si nous l'avons pris sur le ton humoristique, nous avons pu nous rendre compte que nos représentations des couleurs de peau étaient différentes. Plus généralement, le travail théâtral avec tous les contacts qu'il initie, permet de faire ressortir les aprioris portés sur les membres du groupe. L'espace du théâtre ouvre l'expression de nos représentations sur l'autre et permet de s'enrichir des frictions

qu'engendre l'interculturalité sur les identités. Même après quatre mois de travail en commun, des informations importantes sur un membre du groupe peuvent surgir par hasard, comme une petite saynète.

Mido doit partir plus tôt du cours pour aller à la préfecture pour renouveler son autorisation de rester sur le territoire. Il est arrivé en France depuis deux ans environs.

- Marwan s'exclamant « ah mince, moi aussi je dois faire mais papier ! »

-Valérie : Mais t'es Français toi !

-Marwan : Oui mais mes deux parents sont Tunisiens, du coup j'ai la nationalité tunisienne mais pas française.

- Cellou, fièrement : Moi je suis de Guinée, je suis Peul !!!

-Marwan : Ouais, je ne sais pas ce que je suis moi en fait »

Extrait du journal d'observation du cours du 16/12/2018 au *théâtre La Cité*.

3.3 Conclusion

Dans ce chapitre j'ai présenté depuis une analyse micro-sociale des cours, les enjeux techniques et sociaux de la pratique du théâtre dans un parcours migratoire. Le théâtre est une activité ludique qui s'insère dans le temps quotidien des migrants caractérisé par l'attente. La situation administrative des personnes en migration laisse peu de possibilités pour occuper son temps. Le théâtre apparaît alors comme une activité ludique rare et particulière. En effet, l'espace-temps du théâtre se différencie du continuum du quotidien. Grâce à des procédés techniques, il permet aux personnes en migration de faire une pause dans le quotidien. Les temps de jeux organisés par les cours de théâtre sont réguliers. Ils ont pour premier objectif de faire groupe, c'est-à-dire de lier les comédiens socialement et corporellement sur scène. La troupe ouvre un réseau d'interconnaissance primordial pour des personnes en situation de rupture de liens sociaux et familiaux. L'espace du théâtre permet aux personnes en migration d'exister au-delà de leur statut juridique. Il accueille et encourage la diversité des langues, en valorisant les formes poétiques « d'autres manières de parler ».

Le partage d'anecdotes personnelles permet de créer des ponts entre les comédiens, qui se rejoignent dans des thématiques pouvant être incluses dans le processus de création artistique. De plus, Le théâtre permet une multitude des façons de se dire et donc de communiquer sur soi au-delà du langage verbal. Tous les participants sont mis sur un pied d'égalité : le statut de

comédien dépasse celui de migrant, l'activité théâtrale est donc la même pour tous. Il s'agit de travailler dans un premier temps sur son corps et ses ressentis afin de « jouer vrai ». Ce parti pris artistique permet aux personnes en migration d'être soi le temps du cours et d'exister en tant que personne. En puisant dans leurs émotions, les comédiens apprennent à envoyer des impressions au spectateur. Ils apprennent à être performatifs ; la capacité de mesurer son corps et ses ressentis peut être utile lors d'entretiens officiels pour la procédure d'asile. Tous ces éléments font du théâtre un outil particulièrement efficace en situation d'interculturalité. Les frictions identitaires qu'engendre la pratique théâtrale, rendent visibles ce que les comédiens considèrent comme l'altérité. Finalement, le théâtre dans l'interculturalité permet de représenter la complexité des identités en perpétuelle construction. Les projets théâtraux à Marseille mettent en lumière des enjeux sociaux-culturels plus vastes. Après une analyse micro-sociale des cours de théâtre, je propose d'élargir la focale d'analyse aux conditions d'accueil des migrants et du système d'intégration à la française.

Chapitre 4 Le projet théâtral à Marseille : mise en lumière des enjeux socio-culturels liés aux conditions d'accueil des migrants

Aujourd'hui je me rends au squat de Saint-Just pour faire les activités habituelles. On aide à donner des cours de français, ou bien on fait des sorties foot, jeux en plein air, sorties dans des musées. Arrivée à la bâtisse, propriété du diocèse, la salle habituelle où l'on donne les cours de français est occupée par les membres du collectif 59, l'organisation qui gère le squat. Il n'y aura pas de cours aujourd'hui. Très tôt ce matin, le collectif a appris qu'un dispositif a été mis en place par le diocèse. Une société de sécurité et les associations SARA-LOGISOL et l'ADDAP 13 seront présentes dès 7 heures le lendemain matin pour reloger les habitants du squat. Les bénévoles sont inquiets. Ils n'ont pas été informés officiellement de la mesure et ne savent pas où et comment vont être relogés les habitants. Alors que ça fait trois mois que le collectif interpelle le conseil départemental et la préfecture, cette décision subite et rapide semble louche. Les bénévoles s'organisent pour s'assurer que le transfert respectera les droits des habitants.

Le lendemain, les habitants sont transportés dans des bus vers des destinations qu'ils n'ont pas choisies. La plupart sont mis dans des hôtels, mais la durée de l'accueil n'est pas assurée et ils se trouvent bien souvent éloignés du centre-ville. Tout le monde est très ému et déplore que les jeunes qui ont réussi à prendre leurs repères soient éloignés de leurs habitudes. On espère qu'ils réussiront à revenir dans les associations où nous donnons des cours de français et où nous réalisons des activités. Extrait du journal de terrain.

Cet évènement a été suivi d'autres actes juridiques et notamment une procédure d'expulsion des habitants par le diocèse. En effet, une fois les habitants déplacés dans des hôtels, certains sont revenus vivre dans le squat, et les places libres ont été remplies par d'autres personnes exilées vivant dans la rue. La procédure d'expulsion a déclenché une grande mobilisation des bénévoles et des associations liées au squat. Le collectif a demandé à toutes les personnes ayant des photos, des documents qui prouvent que le collectif « a mis en œuvre l'accès à leurs droits, au logement ou à une mise à l'abri, à la scolarité, aux soins, à un accompagnement et à un suivi personnalisé »⁸⁴ de les partager afin de constituer un dossier qui montre la viabilité du lieu. En outre, les activités pédagogiques mais également les sorties culturelles et sportives ont été des supports pour prouver l'utilité du squat dans l'insertion des migrants à Marseille.

⁸⁴Extrait d'un dossier de presse.

Ce dernier chapitre élargit la focale d'analyse du terrain d'enquête. Ici, le théâtre est utilisé comme une activité qui met en lumière des problématiques plus globales concernant l'accueil des migrants en France, le rapport à la culture française et à l'intégration. Le théâtre permet de faire ressortir des problématiques sur la notion de « droit à la culture » quand on est une personne dite « étrangère » en France. Dans le contexte du système d'intégration républicaine, le théâtre et les activités qui lui sont associées, comme l'apprentissage du français, mettent en perspective les enjeux de domination que rencontrent les personnes en migration dans le pays d'accueil. Le théâtre apparaît comme un outil pour valoriser sa présence en France et présente donc des intérêts pour s'ancrer dans la société d'accueil et faire valoir son identité en exil.

4.1 Le théâtre et la problématique du « droit à la culture »

4.1.1 Enjeux de l'accès à la culture, aux sports et aux loisirs »

Le cas des mineurs isolés étrangers : l'accès à la culture, à l'éducation et aux soins comme besoins primaires

J'ai montré dans le chapitre 3 que le théâtre permet d'ouvrir un cercle de sociabilité, de côtoyer des personnes dans l'interculturalité et de trouver un espace pour se dire et se raconter. Le théâtre répond à certains besoins personnels et sociaux, qui sont particulièrement importants pour des personnes en situation d'exil qui cherchent à rester de manière durable et légale en France. Au-delà d'un moyen de gestion de son temps, le théâtre, comme tout autre loisir, peut servir d'appui pour rester sur le territoire français si la demande d'asile est refusée ou impossible. Cette réalité est particulièrement criante pour les Mineurs Isolés Étrangers (MIE) dont le statut dispense d'avoir un titre de séjour pour rester sur le territoire. Cependant, arrivés à leur majorité, pour demeurer sur le territoire de manière légale, ces jeunes majeurs doivent justifier de leur intégration à la société française⁸⁵. Les accès à la culture, au sport et aux loisirs

⁸⁵Par exemple, les solutions peuvent-être l'obtention d'un titre de séjour travail, un titre « vie privée et familiale », un titre de séjour étudiant.

sont donc primordiaux pour pouvoir attester de liens privés, d'attaches en France et « de connaissances des valeurs de la République⁸⁶ », afin d'espérer l'obtention d'un titre de séjour.

Encadré 5 : Tract produit par le collectif El Manba

Loisirs, activités culturelles et sportives : des jeunes privés de tout

Selon la loi, les services du département doivent « pourvoir à l'ensemble des besoins des mineur.e.s » dont ils ont la charge. Ils doivent également œuvrer à prévenir la marginalisation de ces jeunes et à faciliter leur insertion et leur promotion sociale.

Le défaut de prise en charge d'une proportion significative des Mineur.e.s Isolé.es Étranger.ère.s (MIE) de Marseille se traduit par de multiples carences : carences dans l'accès au logement, à la nourriture, à l'éducation et aux soins, mais aussi carences dans l'accès à la culture, aux sports et aux loisirs. Ce dernier point est presque aussi critique que les précédents, tant un.e adolescent.e ne peut se construire sans un accès minimal à de telles activités.

Or, seule l'existence de quelques rares réseaux de bénévoles permet à une partie de ces mineur.e.s délaissé.e.s (les moins isolé.e.s d'entre eux) d'avoir un début de vie culturelle et sportive.

En effet, les mineur.e.s isolé.e.s de Marseille qui ne sont pas pris en charge en foyer ne se voient alloués aucun budget par le département. Ils ne sont réellement suivis par aucun éducateur. Certain.e.s d'entre eux sont privé.e.s de toute activité sportive à défaut de posséder une paire de chaussures et de pouvoir accéder aux infrastructures (terrains de foot notamment). Leurs hôtels, pour ceux qui ne sont pas à la rue, n'offrent aucune possibilité de loisir. La plupart de ces jeunes n'ont de fait aucun accès à la culture faute de budget, et faute d'informations sur les lieux et événements culturels. Les titres de transport n'étant délivrés qu'au compte-goutte, beaucoup n'osent pas prendre le bus et le métro, et se retrouvent fortement limités dans leurs déplacements. Ils ne bénéficient même pas ne serait-ce que d'une orientation vers les nombreuses activités gratuites auxquelles ils pourraient avoir accès : bibliothèques, événements et lieux de toute sorte ouverts à tous, etc.

Même pour les jeunes les plus persévérants et les mieux intégrés, le caractère inexplicable de certaines barrières alimente plus que tout la colère à l'encontre des institutions : par exemple, comment imaginer que les jeunes puissent accepter sereinement de voir leurs rêves de club de foot s'envoler pour la seule raison que les services du département peinent à apposer leur signature sur les demandes de licence, y compris quand il est difficilement fait en sorte que le département n'ait pas à déboursier un euro ?

Ceci est absolument inacceptable, et en aucun cas le département ne doit se sentir autorisé à se soustraire à ses obligations relatives à l'accès aux loisirs et à la culture des jeunes, qui seront pourtant bientôt, à leur majorité, appelé.e.s à justifier de leur intégration dans la société française pour pouvoir accéder à un titre de séjour.

Permanences : tous les jeudis de 15h à 18h au local du Manba - 8 rue Barbaroux // 07 53 42 32 75 // collectif.mie.13@gmail.com

Ce tract a été produit par le collectif MIE 13, collectif affilié au collectif soutien migrants 13 El Mamba. Le collectif MIE 13 s'occupe des Mineurs Étrangers Isolés (MIE), catégorie socio-administrative composée des mineurs présents sur le territoire français sans représentants légaux et n'ayant pas la nationalité française. Ce tract met en avant plusieurs enjeux liés à la problématique de l'accès à la culture. La notion de culture intègre dans ce tract les activités et événements culturels (théâtre, chant, scène ouverte) et la visite de lieux dits culturels (musées, bibliothèques, monuments). Il présente le caractère « crucial » des activités de loisirs dans le développement des jeunes personnes en exil. La culture est un droit pour le collectif ; le fait que des jeunes n'y aient pas accès est synonyme d'injustices qui engendrent frustration et colère. Pour le collectif, l'accès à des activités et à des lieux dédiés à la culture sert à « prévenir de la marginalisation de ces jeunes et à faciliter leur insertion et promotion sociale ». Cet argument

⁸⁶Extrait du site service public, onglet « Quels liens privés et familiaux peut invoquer l'étranger pour son séjour ? ». Cf le lien <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F31039> consulté le 19/05/2019.

développé dans le trac permet de se détourner des représentations péjoratives associées aux personnes « sans papier ». En effet, « la politique appliquée aux étrangers en situation irrégulière en France repose, pour partie, sur une série de discours faisant de ces derniers la source de menaces diverses : pour l'ordre, la sécurité, le système de protection sociale, l'identité nationale » [Courant, 2016]. L'activité culturelle et sportive favorise l'autonomisation des jeunes et facilite la création de liens d'interconnaissance, critères essentiels pour « justifier de [son] intégration dans la société française ». Mais comment prouver son intégration, et quelle définition en donne l'État ?

Il est difficile de trouver une définition claire de ce que signifie l'intégration pour l'État français. Néanmoins, la notion d'intégration repose sur l'idée qu'un pays a des traits culturels, sociaux et juridiques qu'un individu en grandissant apprend et accepte, ce qui fait de lui un membre de la société. La question de l'intégration se pose donc pour les personnes considérées comme étrangères et donc différentes d'un point de vue linguistique et culturel mais également selon les normes et valeurs de la société d'accueil. S'intégrer demande donc de modifier certaines pratiques afin de correspondre aux règles établies dans le pays d'accueil. « D'autre part, la communauté politique du pays d'accueil, qui a ses propres traits culturels, peut être amenée à considérer que certaines caractéristiques culturelles et sociales de l'immigrant peuvent aller jusqu'à remettre en cause des us et coutumes à laquelle cette communauté est attachée et, donc, l'harmonie qui y règne » [Dumont, 2018 : 280]. Elle peut donc établir des règles à respecter que voici pour la France :

« Vous ne devez pas être une menace pour l'ordre public, ni vivre en situation de polygamie en France.

Vous devez prouver :

- la réalité, l'ancienneté, l'intensité et la stabilité de vos liens personnels et familiaux en France (ancienneté de votre présence et de votre vie de couple en France, enfants nés de cette union, etc.),
- vos conditions d'existence en France,
- et votre insertion dans la société française (notamment en tenant compte de votre connaissance des valeurs de la République)⁸⁷ ».

En d'autres termes, les activités culturelles et sportives sont nécessaires car elles permettent de répondre aux critères de l'État en matière d'intégration. La participation à des activités

⁸⁷Extrait du site service public, onglet « Quels liens privés et familiaux peut invoquer l'étranger pour son séjour ? ». Cf le lien <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F31039> consulté le 19/05/2019.

développe le capital social des personnes en migration qui pourront témoigner de la qualité des liens établis et de la volonté de rester en France. Valérie a un jour écrit un courrier officiel expliquant l'implication d'un jeune de la troupe et sa bonne intégration au groupe. La participation à des activités a donc une portée administrative et juridique, et peut faire partie de la construction d'un projet de vie en France. « Dans ce contexte juridique répressif et hostile, les réseaux de liens interpersonnels se présentent comme une garantie contre le risque que constituent l'absence, les obstacles administratifs, la trajectoire professionnelle dans une situation de discrimination ou de non reconnaissance par le droit du travail » [Weber, 2009 : 61].

Cependant, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, le collectif MIE 13 rappelle que seules les personnes les plus intégrées dans un réseau de sociabilité (scolaire, professionnel, bénévole, militant) bénéficient d'un accès facilité aux loisirs gratuits. Les enjeux liés à la culture, au sport et aux loisirs entrent en interrelation avec d'autres dysfonctionnements dans les modalités d'accueil des jeunes exilés. En effet, ces jeunes sont censés être pris en charge au nom du droit commun de la protection de l'enfance, c'est pourquoi le collectif insiste sur le fait que « l'État doit pourvoir à l'ensemble des besoins des mineur.e.s ». « La voie administrative implique en premier lieu le Conseil général qui peut, en cas d'urgence lorsqu'un jeune lui est signalé, recueillir ce dernier pendant cinq jours, sous réserve d'en informer immédiatement le procureur de la République » [France Terre d'asile, 2017 : 13]. Une fois repéré, le jeune est confié à l'Aide Sociale à l'Enfance (ASE) qui le place dans des structures d'accueil avec une mesure d'assistance éducative. « Cependant, lorsque l'état des dispositifs de protection de l'enfance ne le permet plus, il arrive aussi que des mineurs soient hébergés en foyer de jeunes travailleurs ou en chambre d'hôtel » [France Terre d'asile, 2017 : 14]. À Marseille, plus de 150 mineurs vivent à la rue, dans des squats. Dans ce cas, le manque d'accès à la culture se cumule avec la difficulté d'accéder à une scolarisation⁸⁸, au manque de soins et de nourriture. Il existe un autre niveau de compréhension de l'accès à la culture dans le discours des enquêtés, la maîtrise des codes de la société d'accueil.

L'accès à la culture : « maîtriser les codes de la société d'accueil »

Aujourd'hui l'équipe du programme Solidarité migrants va rencontrer l'association Katillia. Cette dernière vise les mineurs isolés étrangers en leur proposant un accompagnement juridique et éducatif. Nous sommes là pour donner un coup de main aux cours de français et proposer

⁸⁸La scolarisation est pourtant obligatoire pour tout mineur de moins de 16 ans en France.

toutes les activités que l'on souhaite. Nous rencontrons la présidente de l'association et la secrétaire qui nous souhaitent la bienvenue. On discute un peu de nos projets, et un collègue parle de faire un atelier théâtre. Elles répondent pourquoi pas, mais nous explique que peu importe l'activité, tant que nous sommes là. Ce qu'elles veulent, c'est que les jeunes primo-arrivants côtoient d'autres jeunes dans un cadre bienveillant. Elles ont « l'âge d'être leur mère du coup leur relation n'est pas la même ». Et puis ceux qui sont scolarisés sont parfois victimes de racisme au collège et au lycée, et il est difficile pour eux de construire un lien d'échange. « Vous vous avez leur âge, en plus y a des filles dans votre groupe et ça c'est important. Ils sont toujours entre eux, entre garçons. Nous on peut leur expliquer ce qu'il faut faire ou ne pas faire, quel comportement ils doivent adopter, comment il faut parler, les règles de politesse mais ce n'est pas pareil que d'apprendre ça dans la relation à l'autre, c'est comme ça qu'ils vont apprendre les codes de la société, par le contact ». Extrait d'observation du 14/10/2018 dans les locaux de l'association.

Durant mon terrain d'enquête, j'ai constaté que beaucoup de travailleurs sociaux, bénévoles et militants que j'ai rencontrés, regrettent de ne pas avoir plus le temps pour proposer des loisirs aux personnes en exil. Notre premier rôle en tant que volontaires de service civique est donc de faire visiter des lieux emblématiques de Marseille tels que le *Mucem* ou *Notre-Dame de la Garde*, mais également d'accompagner les personnes en migration dans des associations ou collectifs qui donnent des cours de français gratuits. L'accès à cette connaissance de la ville est ludique et gratifiant pour les personnes en migration, car il permet de s'ancrer sur le territoire et de gagner en indépendance. La relation de l'accompagnant avec la personne en migration durant ces moments de sorties culturelles est au cœur de « l'apprentissage des codes de la société d'accueil ». Le fait que ces moments de sortie soient menés par des volontaires en service civique, c'est-à-dire des jeunes de 16 à 25 ans, est primordial dans l'apprentissage de la communication. Pour Birdwhistell, être membre d'une société c'est apprendre ce que l'on peut y faire et ce qui est interdit. Chaque société dispose de son *pattern culturel* qui définit le contexte de l'interaction. Ce contexte donne sens aux événements qui s'y passent et informe sur les règles, et les codes de la société.

Selon Dell Hymes, la communication est une compétence culturelle et sociale que les individus d'une même société doivent maîtriser [Hymes 1991]. En outre, les moments de communication entre les jeunes du service civique et les personnes en exil permettent de repérer les codes, les « *communicative habits* », les « *frames of reference* » [Hymes, 1964b : 3] que partage une société et qui finalement la composent. Apprendre les « codes d'une société » passe donc par l'échange et l'observation des comportements de chacun. La mise en place d'activités

culturelles engendrent ces moments de micro-interaction et donnent à voir la performance des cultures de chacun.

L'accès à la culture, au sport et aux loisirs permet de développer son réseau d'interconnaissance, auprès des « français ». Ce lien est une manière de s'ancrer dans le pays et de se projeter dans un avenir sur le territoire en y développant des amitiés et pourquoi pas, en rencontrant l'amour. Les liens durables avec des Français sont une marque de stabilité et de reconstruction individuelle pour les personnes en migration et pour le gouvernement. « Après tout ce que j'ai vécu, je cherche une personne à aimer et en qui avoir confiance pour construire mon avenir en France » me partage Daniel⁸⁹. Le contact est recherché mais peut être violent pour les primo-arrivants. Le décalage culturel entre le quotidien au pays et la vie en France, sans parler des difficultés psychiques engendrées par l'exil, demande un temps d'adaptation et de compréhension. Pour les adolescents scolarisés, la découverte de l'altérité au collège et au lycée n'est pas toujours facile. Leur statut de nouveau étranger entraîne des réactions parfois stigmatisantes de la part de leurs camarades. Par exemple, un jeune me raconte qu'un camarade issu de l'immigration tenait des propos racistes ; ce dernier se vantait « d'être plus français que lui ». Lors d'un cours au *théâtre La Cité*, Oumar explique qu'il existe beaucoup de racisme entre les alphabétisés et les non alphabétisés.

Le manque de relations régulées et normées par un cadre sûr explique que les deux intervenantes de *Katilla* nous encouragent à passer du temps avec les jeunes. Les loisirs et les activités permettent un cadre qui fixe des règles tout en laissant place à une communication symétrique. Les jeunes en service civique sont sensibilisés à la problématique du racisme et de la tolérance dans le cadre de leur formation civique et citoyenne⁹⁰. Quand une réaction maladroite survient, le groupe tente de tempérer la situation. Les premières frictions culturelles le plus souvent observées sont liées au genre, en particulier les rapports homme femme.

Un jour où nous partons visiter le musée d'histoire naturelle, Ali me dit en plaisantant qu'il va se marier avec moi. Je lui réponds que je n'ai pas envie et que ça n'arrivera pas, ce qui engendre l'hilarité générale chez ses amis. Il me demande alors pourquoi, et je lui réponds simplement que ce n'est pas parce qu'il me demande que je vais accepter et qu'en plus j'ai déjà un petit ami. Il me demande alors : tu es mariée ? Je lui réponds que non et soulagé, il me demande de nouveau : pourquoi tu ne veux pas te marier avec moi alors ?

⁸⁹Daniel et un jeune Nigérian de 23 ans en demande d'asile.

⁹⁰Pour rappel, le service civique est un dispositif de volontariat de l'Etat.

Cet échange sur le ton de la rigolade n'était pas anodin. Si Ali plaisantait au départ, le fait que je refuse sa demande le pique dans son égo. Nos positionnements ont créé une discussion entre les membres du groupe. Beaucoup d'incompréhensions émanaient du fait que je n'étais pas une femme célibataire sans pour autant être mariée. Le chemin pour arriver jusqu'au musée a été l'occasion de discussions et d'échanges pour comprendre ce qui est possible en France (dans le cas d'Ali de comprendre que je peux être une femme en couple non mariée) et ce qui n'est pas autorisé. Ici, le fait que je ne sois pas mariée signifie pour Ali que je reste disponible. Cette discussion apparemment futile relève pourtant des connaissances primordiales de la Constitution Française. Par exemple, la pratique de la polygamie qui peut être normale pour certains arrivants, est un critère d'exclusion de tous les titres de séjour en France.

En conclusion, l'accès à la culture au sport et aux loisirs est au cœur de problématiques liées à l'accueil des migrants en France. La culture est tantôt définie par des loisirs ou des lieux culturels, tantôt par les codes de la société française. Dans les deux cas, c'est le partage de temps de loisirs qui permet l'échange culturel et l'apprentissage des codes sociaux. La connaissance de ces codes, la pratique d'une activité culturelle et sportive et le réseau d'interconnaissance, font partie de stratégies plus vastes pour construire son avenir en France de manière durable et légale.

4.1.2 Le théâtre au carrefour d'autres besoins pour s'adapter à la société d'accueil

L'exemple du théâtre FLE

Le théâtre Français Langue Etrangère (FLE) consiste à utiliser l'activité théâtrale dans l'apprentissage du français. Il est donc particulièrement utile dans le cas de groupes de théâtre formés par des personnes en migration qui ne maîtrisent pas la langue française. Comme je l'ai montré plus haut, le théâtre est en soi une activité artistique qui permet de dépasser les barrières de la langue. Cependant, Adrien Payet, comédien de formation, prône l'utilisation du théâtre appliqué à des enseignements FLE comme la compréhension écrite, l'écriture, la diction, la grammaire et l'interaction orale [Payet, 2010]. Lors du terrain d'enquête, je n'ai pas rencontré de cours de théâtre qui se revendiquait explicitement comme théâtre FLE. Cependant, mon entrée sur le terrain s'est faite via le collectif FLE Marseille Sud-Est qui est « constitué de personnes qui souhaitent réfléchir sur leur métier et les politiques publiques aujourd'hui, dans le but de faire évoluer leurs pratiques, leurs statuts et conditions de travail, et pouvoir assurer

une formation de qualité aux migrants⁹¹ ». C'est durant une réunion que j'ai rencontré Paul, jeune retraité faisant partie du collectif FLE Sud-Est et du collectif El Manba. Il donne également avec d'autres professeurs des cours de FLE à L'Equitable Café⁹² intitulés « atelier d'auto-défense linguistique » et dirige une troupe de « théâtre interculturel » avec Lucille, jeune metteuse en scène avec qui j'ai mené un entretien. Finalement, le travail de la troupe conduit par Paul et Lucille correspond assez à un théâtre dit FLE, dans la mesure où Lucille travaille l'expression écrite via des ateliers d'écriture. Paul donne des cours dont le principe est « de prendre des textes de théâtre français que les comédiens vont tordre »⁹³. Tous deux se rendent et participent aux événements du collectif FLE Sud-Est et assistent aux ateliers de discussion à l'Equitable Café. Le réseau des enseignants FLE est plutôt resserré. Ce sont pour la plupart des universitaires qui connaissent bien les institutions culturelles de Marseille. Ce sont bien souvent des personnes qui, au-delà des cours de français, amènent leurs élèves primo-arrivants en sortie aux calanques, visiter des musées et voir des pièces de théâtre à Marseille⁹⁴.

Avec du recul, il n'est pas étonnant que les collectifs FLE aient pu m'orienter vers des théâtres et soient composés de metteurs en scène où de praticiens du théâtre. Les enseignants FLE sont particulièrement actifs dans le réseau d'aide aux migrants car ils se trouvent au cœur d'une problématique liée à l'intégration des migrants : la maîtrise de la langue française.

Maîtriser la langue du pays d'accueil

La maîtrise de la langue française est considérée par le gouvernement comme un facteur d'intégration capital, au même titre que l'emploi et les droits sociaux [Taché, 2018 : 4]. L'apprentissage du français est souvent associé dans les politiques publiques à l'apprentissage des valeurs de la République Française. La création du Contrat d'Accueil et d'Intégration (CIR) va dans ce sens. Il s'agit d'un contrat « conclu entre l'État français et tout étranger non européen admis au séjour en France souhaitant s'y installer durablement, sauf exceptions. Le signataire s'engage à suivre des formations pour favoriser son insertion dans la société française »⁹⁵. Il est composé d'une formation civique et d'une formation linguistique.

⁹¹Explication donnée sur le blog du collectif : <http://collectif-fle-marseille.over-blog.com/> consulté le 20/05/2019.

⁹² Il s'agit d'un café associatif de Marseille situé près du cours Julien.

⁹³Extrait d'observation du 08/02/2019 à l'Equitable café lors de la « Soirée Babel », événement organisé pour la récolte de fonds pour les cours de FLE et de théâtre.

⁹⁴ On peut nommer l'association *Mot-à-Mot* et l'association *A Voix Haute*, qui font partie du Collectif FLE Sud-Est et mènent régulièrement des sorties et activités au dehors des cours de français.

⁹⁵Extrait du site Service-Public.fr, onglet « Qu'est-ce que le contrat d'intégration républicaine (CIR) ? ». Cf : <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F17048> (consulté le 20/05/2019)

De surcroît, maîtriser une langue est le moyen de gagner en autonomie et de pouvoir communiquer et participer à la vie sociale du pays d'accueil. Dans un contexte où la venue des migrants - sous-entendu migrants hors Union Européenne - apparaît comme une rupture et un défi pour la société d'accueil, la maîtrise du français devient une preuve de la volonté de s'intégrer et le moyen d'effectuer un tri symbolique entre les arrivants. Le gouvernement fait donc de l'apprentissage linguistique un axe majeur de sa politique d'intégration.

« Les raisons de la mise en place de ces politiques sont doubles : d'une part, les pouvoirs publics, face aux dégâts de la crise économique et à la difficulté accrue d'insérer les migrants sur le marché de l'emploi, comprennent l'importance déterminante de la maîtrise de la langue dans le processus d'intégration ; d'autre part, face au malaise identitaire des populations migrantes, mais également de celles qui les accueillent avec plus ou moins de bonne volonté, le choix politique d'accélérer l'intégration est fait et la maîtrise de la langue revêt alors un aspect plus symbolique : la langue est un marqueur identitaire que les pays d'accueil demandent aux migrants de partager et d'accepter » [Adami, 2012 : 17].

Cependant, les profils des personnes en migration arrivant en France sont très divers. De la personne très diplômée et maîtrisant le français, à l'allophone lettré dans son pays d'origine en passant par le francophone analphabète, les acteurs de l'enseignement FLE et les bénévoles qui donnent des cours doivent faire avec la disparité des niveaux et des situations. Pour répondre à cette réalité, les pouvoirs publics ont mis en place différents diplômes qui permettent de déterminer le niveau en langue française des migrants. Le Diplôme Initial en Langue Française (DILF), le Diplôme d'Étude en Langue Française (DELF) et le Diplôme Approfondi en Langue Française (DALF) sont des niveaux qui se basent sur le cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL). Ces diplômes sont des documents officiels qui peuvent servir de preuve à l'intégration des migrants, mais permettent également d'être scolarisé où de reprendre des études supérieures. Ils font donc partie de stratégies pour obtenir un titre de séjour. Pourtant, la volonté d'apprendre la langue ne se limite pas à un diplôme et à un titre de séjour. La maîtrise de langue permet de mieux contrôler et comprendre les procédures administratives, de créer des liens plus facilement, de reprendre des études qu'on aime, de s'adapter à la vie en France, et donc « d'apprendre le français parce qu'on est en France⁹⁶ ».

⁹⁶Cf annexe 6. Ces arguments proviennent de sources endogènes. Les photos présentées en annexe ont été prises lors de l'évènement national « pour un droit inconditionnel à l'accès à la langue » qui s'est déroulé le 18 octobre 2018. Les affiches rédigées en cours complètent la phrase « j'apprends le français pour... »

Encadré 6 : César sème la chance

Je rencontre César pour la première fois au CHRS. César a 22 ans, il vient de Côte d'Ivoire. Comme la majorité des personnes venant d'Afrique Sub-Saharienne, il est passé par la Lybie. Deux des éducatrices spécialisées qui nous encadrent viennent nous voir inquiètes. Elles nous expliquent qu'un des jeunes primo-arrivants qui loge dans l'établissement perd le moral alors que c'est habituellement un battant. Elles nous demandent si on a connaissance de n'importe quelle activité gratuite pour l'occuper, parce que sinon elles ont peur qu'il perde espoir. Elles nous expliquent qu'il n'a aucune addiction, qu'il fait tout ce qu'il peut, mais que c'est le temps qui passe sans évolution de sa situation qui commence à l'atteindre. Je leur parle du cours du *théâtre de l'Œuvre*, elles pensent que c'est une bonne idée. Elles cherchent également des activités physiques, surtout foot. Dans l'après-midi, César vient jouer avec nous aux cartes. Il mène le jeu tout de suite, nous apprend le huit américain et nous rions ensemble. Je lui propose de venir au théâtre mais lui cherche plutôt une activité physique pour se fatiguer. Il me dit qu'il viendra quand même pour essayer ? En plus, tout le monde lui dit de faire du théâtre parce qu'il est éloquent. La semaine d'après il ne peut venir au théâtre parce qu'il passe un examen. Il s'excuse platement.

Aujourd'hui on se rend à la Bonne-Mère. César est en retard parce qu'il est à la préfecture. On le croise sur le chemin, il rejoint tout de suite la troupe. Dans le bus du retour, il me dit qu'il a deux promesses d'embauche mais pas de travail possible avec le statut de demandeur d'asile. Du coup il essaie tout. Il me demande de me renseigner pour qu'il fasse un service civique, il passe des niveaux en langue, fait tous les entretiens possibles, amène tous ses papiers régulièrement à la préfecture. Il me dit que les garçons de son âge se trompent à essayer de trouver l'amour avant de se faire une situation. Il préfère être pragmatique et essayer de s'en sortir tout seul pour dépendre de personne.

On sort au parc Longchamp pour faire une après-midi jeu en plein air. César me montre dans le tramway les notes excellentes qu'il a reçues au DELF. Après l'avoir félicité je lui demande pourquoi il a passé l'examen. Il me répond « comme ça, pour montrer que je peux bien m'intégrer à la société française ». Je m'interroge alors et lui demande si ce n'est pas injuste pour les personnes qui ne parlent pas français de base. Il me répond que c'est vrai qu'il a de la chance de parler français et d'avoir été scolarisé dans son pays jusqu'au collège.

Cette semaine César n'est pas là. Il passe un test pour devenir joueur professionnel de football.

Aujourd'hui on fait une formation sur l'informatique. Seul César s'est engagé à venir. Il se décommande le matin même, il est trop épuisé et préfère se reposer au CHRS.

4.1.3 Acquérir la culture française ou oublier ses origines ?

Le départ du pays d'origine est toujours plus ou moins forcé [Barou, 2013] dans la mesure où la situation est assez complexe pour décider des individus à quitter leur chez-soi. La construction d'une mémoire de son pays au sein du pays d'accueil est un processus pénible et douloureux. L'exil amène un rapport ambigu à ses origines, surtout dans le contexte d'un système d'intégration qui ne reconnaît légalement aucune communauté ethnique et culturelle et qui se base sur la laïcité. La froideur de l'administration donne parfois la sensation de devoir oublier ses origines, ou en tout cas de les mettre de côté le temps que la situation administrative et juridique s'arrange. Ces turbulences identitaires engendrées par l'exil sont le sujet de pièces de théâtre, notamment de la troupe des *Lucioles*, composée de jeunes exilés arabophones⁹⁷. J'ai assisté à leur représentation intitulée *Mirage* le 25 avril 2019. J'analyse la pièce écrite par ces jeunes qui se sont initialement rencontrés lors de cours de langue, afin de mettre en avant ce qu'ils ont donné à voir de leur rapport à leur pays d'origine et du choc engendré par l'adaptation à la vie en France.

Faire de la France son pays sans oublier ses origines

La thématique principale du spectacle est l'amour, l'amour impossible, l'amour rompu par la mort. La pièce s'organise en trois temps principaux. Le premier temps décrit la vie « là-bas », « une vie simple et ordinaire où l'on est réveillé par l'odeur du café de sa mère, où l'on a ses amis près de soi »⁹⁸. Mais un jour survient la guerre de manière brutale. L'amour est toujours là malgré les situations dramatiques, au milieu de la mort omniprésente. « C'est comme si j'étais déjà mort, si ce n'est aujourd'hui, ça sera demain ou après-demain ». Puis vient le temps du déplacement, de l'expérience de l'exil dans cet ailleurs qui choque par la différence culturelle « ici on peut être un homme et devenir une femme ! » et la perte de ses repères « qu'est-ce que je vais manger avec ce thé ? Eh bien, du pain ! Je vais aller en acheter à la boulangerie. Mais au fait, où est la boulangerie ? ». Ce temps signe la fin de la vie ordinaire et simple avec sa famille et ses amis. La nostalgie s'installe. Puis il faut un temps pour s'adapter dans cet ailleurs, un temps pour refaire des projets, un temps pour se remettre à imaginer « je cherche comment arrêter de chercher quand on a tout perdu ». La dernière scène représente l'entretien d'une jeune fille avec un homme qu'elle appelle « maître ». Elle lui explique ses

⁹⁷ « Ils sont algériens, irakiens, marocains, soudanais et surtout, syriens », site du *théâtre de la Mer* : <http://www.leteatredelamer.fr/groupe-de-theatre-les-lucioles/> consulté le 24/05/2019.

⁹⁸Extrait issu du texte de la pièce du spectacle du 25 avril 2019 au *théâtre de la Mer*.

douleurs, ses efforts pour s'adapter à ce nouveau quotidien qu'elle n'a pas choisi. « J'ai été obligée de quitter notre si beau pays... » « S'il était si beau, pourquoi tu n'y es pas restée ? » « Question de survie ». Cette dernière scène montre le décalage entre cette jeune fille qui a besoin d'exprimer ses problèmes du quotidien et cet homme qui veut juste s'assurer de son niveau d'intégration. « Connais-tu notre hymne national ? Es-tu intégrée dans notre beau pays démocratique ? Nous ne pouvons pas accueillir toute la misère du monde, moi aussi j'ai des problèmes ». Finalement la jeune fille insiste sur l'effort fait pour que ce pays devienne son pays. Mais il n'est pas question pour cela qu'elle doive oublier « sa famille, ses amis, ses valeurs ». La pièce se finit sur un hymne national imaginaire.

« Pour l'individu, la migration se réalise à ses risques et périls. La problématique de la « perte de soi » *versus* « fidélité à soi et aux siens » par et dans le voyage ou la migration est un thème ancien » [Timera, 2014 : 34]. La pièce reprend cette thématique en incorporant des problématiques existentielles rencontrées par les jeunes. La vie dans le pays d'origine est sublimée par la nostalgie, une vie simple est une vie où l'on connaît l'amour de ses proches, de ses amis et amours. La guerre puis l'exil viennent rompre la construction de soi et projette l'individu dans un ailleurs étranger et troublant. La pièce met en exergue cette phase de doute sur soi qu'engendre un tel choc et le manque de présence de son entourage pour pouvoir en parler. Ce temps de découverte de la culture du pays d'accueil est extraordinaire, mais une fois passée, la nécessité de se créer un avenir, d'aller de l'avant reprend le dessus. Face au manque d'empathie de l'institution, les personnes en migration s'adaptent aux normes de la République, mais avec ironie. Ce pays démocratique qui déçoit, permet de s'affirmer dans son identité en exil. L'appropriation de la culture du pays d'accueil ne peut se faire qu'en la maillant avec celle du pays d'origine. Les valeurs apparaissent comme la base de son identité, un chez-soi psychique que personne ne peut atteindre.

Le théâtre comme affirmation identitaire

La troupe du *théâtre des Lucioles* permet aux jeunes partageant la langue arabe de s'exprimer sur leur expérience de l'exil et de discuter ensemble de leur situation à Marseille. Ils se sont rencontrés initialement dans une classe spécialisée pour élèves allophones. Le projet d'une troupe et de la création d'un spectacle a créé un repère dans leur quotidien et a permis d'apporter du recul et un regard critique sur la vie dans l'ailleurs. La troupe a pu communiquer vers le public son rapport au réel en France. Dans les années 1970, le théâtre est perçu comme un outil pour faire soin. Le théâtre comme thérapie psychique prend forme avec Jacob Moreno

précurseur du *psychodrama*⁹⁹, puis se consolide avec le concept de *dramatherapy* théorisé par Jennings¹⁰⁰. « *The underlying idea is that the characteristics of psychosis or psychological uneasiness are the complete or partial loss of one's sense of one's own proper limits and the inability to relate to others or communicate with reality* » [Schininá, 2004 : 20]. Le théâtre est alors utilisé comme un moyen de communication symbolique pour relier l'expérience personnelle des patients au monde. Il permet de créer des interactions dans le groupe à vocation thérapeutique. Depuis ce premier axe d'approche, de nouveaux théâtres qui ont pour objectif d'améliorer la communication entre les personnes d'un groupe marginalisé se développent. Par exemple, les *community-based theaters* et *theater animations* sont des dispositifs qui cherchent à autonomiser des groupes à la production de représentation de soi. Ce théâtre permet à un groupe marginalisé de dépasser ses stigmates et de prendre une place dans la vie sociale [Schininá, 2004 : 22].

Ce processus s'observe en partie dans la troupe *des Lucioles*. Les comédiens de la troupe venant d'origines diverses (Algérie, Irak, Maroc, Soudan, Syrie) se lient dans l'affirmation d'une identité commune, celle de l'exil et de la vie dans l'ailleurs. « Les discours que nous entendons sur la nationalité sont souvent pris dans la langue de bois de l'intégration, ou bien de la régularisation administrative de papiers ; bref, elle est réduite à un enjeu policier et bureaucratique » [Benslama, 2009 : 36]. Les jeunes exilés montrent que l'exil influence le façonnement de leur identité et la mémoire de leur pays d'origine. La pièce *Mirage* met en avant le besoin d'un espace imaginaire dans la création d'un projet de vie concret et réel en France. Autrement dit, les comédiens ont fait passer au public un message, celui de vouloir s'adapter au pays d'accueil, et d'être prêt à en découdre. Cependant, s'intégrer à la société française ne signifie pas s'éloigner de leurs origines, au contraire. Pour pouvoir vivre en France, et s'appropriier leur nouveau pays, les personnes en exil doivent construire leur vie autour des souvenirs du pays d'origine et avec les valeurs qui les ont fait grandir.

⁹⁹MORENO Jacob, 1947, *Psychodrama 1*, New York, Beacon House.

¹⁰⁰JENNING Sue, 1997, *Drama Therapy: Theory and Practice 3*, London, Routledge.

4.2 Utilité du théâtre pour s'ancrer dans la société d'accueil :

4.2.1 Se réapproprier la culture légitime de l'intégration

Apprentissage de la langue officielle et rapports hiérarchiques

Le terrain mené sur les ateliers de théâtre avec des personnes en migration révèle des enjeux de domination et des hiérarchies sociales autour de ce qui est considéré comme la culture légitime. En effet, le théâtre en tant que pratique culturelle et artistique est investi de considérations mélioratives. Bourdieu, sociologue et ethnologue, analyse les inégalités sociales comme étant le reflet de systèmes symboliques détenus et légitimés par les dominants, qu'ils utilisent afin de garder leur supériorité. Le langage et l'art sont des systèmes symboliques définis comme des « instruments de connaissance et de communication [qui] ne peuvent exercer un pouvoir structurant¹⁰¹ que parce qu'ils sont structurés¹⁰²» [Bourdieu, 1982 : 203]. Cela signifie que le langage et l'art construisent la réalité en donnant sens au monde social. Pour Bourdieu, les symboles ont une fonction sociale et politique, ils mettent en ordre, ont un effet d'intégration logique et donc moral [Bourdieu, 2014 : 205]. En d'autres termes, les structures symboliques se traduisent de manière empirique par une hiérarchie sociale. Selon Bourdieu, une mauvaise maîtrise de la langue officielle est discriminante. Pour le cas des personnes en exil, le manque de maîtrise de celle-ci s'ajoute à un statut à la marge ce qui désavantage doublement les arrivants. De surcroît, en raison des procédures juridiques nombreuses, les migrants sont en premier chef confrontés à la langue légitime au plus près du pouvoir.

Une langue est sociale dans la mesure où son pouvoir symbolique dépend de qui la parle, c'est-à-dire du statut du locuteur. La langue légitime et officielle nie l'hétérogénéité des autres façons de parler. L'auteur démontre que la langue légitime est bien souvent celle de l'État. Ce dernier se sert de celle-ci comme un outil d'unité politique de la Nation. Maîtriser le langage officiel aide dans les nombreuses étapes de la demande d'asile qui ponctuent l'accès à un titre de séjour. En effet, les personnes en migration rencontrent différentes institutions qui représentent ce

¹⁰¹C'est-à-dire qu'ils sont « un instrument de connaissance et de construction du monde objectif » [Bourdieu, 1982 : 203].

¹⁰²Dans le sens de « moyen de communication » [Bourdieu, 1982 : 203].

langage légitime : les administrations de rétention, les tribunaux, les préfectures, l'Ofpra¹⁰³, l'Ofii¹⁰⁴...

Parler de la langue française, c'est implicitement en reconnaître une qui est officielle. C'est la même qui est produite par des auteurs ayant autorité pour écrire, fixée et codifiée par les grammairiens et les professeurs, chargés aussi d'en inculquer la maîtrise. La constitution de l'État institue un usage linguistique qui doit-être utilisé dans ses institutions. L'école est une des matrices d'unification des performances linguistiques des sujets parlants, et participe à l'inculcation des normes du marché linguistique puis du travail. Le système scolaire apprend quotidiennement aux enfants les règles de la langue légitime, en considérant comme incorrecte « la langue parlée implicitement tenue pour inférieure » [Bourdieu, 2014 : 76]. La théorie de Bourdieu s'applique aux cours de français que j'ai pu donner durant le terrain d'enquête. Les hiérarchies faites dans la maîtrise de la langue française sont d'autant plus visibles que le niveau de langue est défini par l'État comme un indicateur du niveau d'intégration.

Aujourd'hui on donne les cours de français au squat de Saint Just. J'ai un groupe de jeunes composé de francophones analphabètes avec moi. On travaille la lecture des lettres de l'alphabet. Arrivé au « R », le groupe prononce le nom de la lettre en roulant le son « R ». Je les reprends en leur expliquant qu'en français on prononce [ʀ]. Ce son est au niveau de la gorge. Tous essaient de reproduire mon exemple et en riant, je leur concède que le son est compliqué. Quand le cours est fini je repense à ma pratique du jour et prends conscience de la formulation que j'ai utilisée. « En français on dit ». Cette affirmation est problématique dans la mesure où le français est leur langue maternelle, même s'ils ne prononcent pas le « R » de la même façon et usent d'expressions vernaculaires. En partageant cela avec un collègue, il me dit avoir été mal à l'aise durant son cours car la prof s'est mise en colère parce qu'un membre du groupe disait « si » au lieu de « oui ». Extrait du journal de terrain du 21/11/2018 au diocèse.

L'analyse de Bourdieu s'est trouvée vérifiée sur le terrain d'enquête. Lors de cours de français donnés au squat de Saint Just, des réflexions qui se voulaient bienveillantes marquaient la différence entre le français officiel, et les francophones non métropolitains. En déclarant « en français on », j'ai effectué inconsciemment une distinction entre deux français, un qui serait correct et un autre dont j'ai nié l'existence. De plus, en insinuant qu'en France on dit [ʀ], j'ai sous-estimé l'hétérogénéité des façons de parler sur l'ensemble du territoire français. Autrement dit, j'ai reproduit inconsciemment la langue légitime des institutions.

¹⁰³ Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides.

¹⁰⁴ Office Français de l'Intégration et de l'Immigration.

Des cours de théâtre sans hiérarchie ?

Les apports de Bourdieu permettent de mettre en perspective les enjeux de pouvoir qui se tiennent lors de cours de français, et de mettre en avant l'intérêt du théâtre pour sortir de ces rapports de domination souvent inconscients. L'histoire du théâtre militant marque un tournant dans la distanciation du théâtre *mainstream*, associé à l'aristocratie et donc réservé aux classes dominantes. Les courants philosophico-politiques du XIXe siècle définissent, de manière plus ou moins explicite, le cadre intellectuel de référence. Ainsi, les notions de révolution, de lutte, de remise en cause de l'ordre social établi, orientent les nouvelles formes théâtrales à venir. Si ce n'est pas un anarchisme assumé, ces acteurs partagent la volonté de réduire les hiérarchies sociales que le théâtre *mainstream* représente, notamment par sa division entre spectateurs passifs et comédiens jouant sur scène [Boal, 1996]. C'est aux États-Unis et en France que les premiers artistes et théoriciens du théâtre formalisent et mettent en action des formes théâtrales de lutte sociale. L'action politique est au cœur du travail théâtral. « Ainsi spectateurs et acteurs doivent être « agis » par la représentation, expérimenter un autre rapport à soi et au monde au cœur même de ces expériences qui bouleversent la distribution traditionnelle des rôles théâtraux » [Cuisset, 2007]. L'objectif est bien de bousculer les normes de la culture dominante en impulsant une contre-culture. Cette dernière a comme caractéristique de sortir des lieux du théâtre traditionnel (opposition scène/public) en s'appropriant des lieux non bourgeois et en créant un dialogue pour ouvrir les esprits [Lachaux, 2007]. Les observations des deux ateliers de théâtre m'ont amenée à réfléchir sur leur positionnement artistique et leur engagement militant auprès des migrants. Je vais détailler en quoi ils rejoignent certains principes du théâtre militant sans pour autant se définir ainsi.

Les deux troupes pratiquent un théâtre qui a une volonté esthétique, c'est-à-dire où le jeu théâtral et la mise en scène sont travaillés dans l'objectif d'une représentation. Durant les cours, la relation entre le metteur en scène et les comédiens se distingue du rapport dual entre élève et professeur des classes de langue. Si le metteur en scène a un rôle de guide, les comédiens sont mis sur un pied d'égalité dans le travail théâtral peu importe leur niveau de langue. Le but n'est pas d'apprendre à bien parler, ou à ne pas faire de fautes de grammaire, mais de mettre en valeur ce qu'on apporte à la performance théâtrale. Le professeur, qui est souvent le metteur en scène, ne pointe donc pas des erreurs que fait l'élève, mais les points pour améliorer son jeu, sa tenue corporelle, sa présence scénique ou sa diction.

La troupe du *théâtre de l'Œuvre*, affiliée à un collectif militant, a une pratique qui s'approche plus d'un théâtre dit social. La place de metteur en scène est euphémisée. Aucune des deux

professeures ne s'appellent ainsi, ce qui n'est pas le cas de Valérie du *théâtre La Cité* qui se définit par ce métier. À *l'Œuvre*, le fonctionnement repose sur l'équilibre de la participation de chacun dans la création et les propositions artistiques. Ainsi, tout est fait pour que la création d'une pièce se fasse de concert. « Nous ce qu'on veut c'est un projet commun » répète régulièrement les professeures. Des réunions sont organisées pour permettre à chacun de s'exprimer sur ses envies. Tout est traduit pour que tous puissent comprendre au mieux les intentions du groupe. Beaucoup de temps est pris pour éviter les inégalités que peuvent engendrer des niveaux de langue différents.

Les thématiques de la pièce ont volonté à amener un point de vue critique sur l'accueil des migrants à Marseille. La pièce de théâtre a vocation à faire prendre conscience des réalités vécues par les personnes en migration et d'ouvrir les yeux des spectateurs sur leurs propres stéréotypes et les rapports de domination inconscients. Par exemple, les personnes en migration sont bien souvent bilingues voir polyglottes. Le texte peut contenir différentes langues, surtout de l'arabe pour le *théâtre de l'Œuvre*. Les moments d'incompréhension lors d'extraits parlés en arabe face au public uniquement francophone permet de lui faire expérimenter le fait de ne pas comprendre un dialogue et donc la sensation de manquer des éléments importants. Le rapport de pouvoir est ainsi inversé. La pièce de théâtre est le véhicule des positionnements militants et humains de chacun. La diffusion du spectacle se fait principalement dans des centres sociaux afin de pouvoir financer la représentation, et le faire tourner sur des scènes alternatives¹⁰⁵. La troupe de Valérie dépend du *théâtre La Cité*. La tournée de 2018 s'est effectuée lors d'évènements en lien avec la migration et les droits des migrants. La production artistique s'intègre donc dans des actions militantes plus vastes telles que des évènements de soutien à *SOS Méditerranée*. Les autres spectacles se sont déroulés dans des lycées ou visaient particulièrement les scolaires afin de sensibiliser les jeunes à leur lien avec la migration et l'exil.

En conclusion, les personnes en migration font l'objet de rapports hiérarchiques liés à leur statut et à la maîtrise de la langue française. Ces enjeux de domination sont particulièrement présents lors de cours de langue et dans les institutions qui usent de la langue légitime, celle de l'État. Le théâtre permet d'éviter ces hiérarchies de langue en se concentrant sur le jeu théâtral et la performance des comédiens. Les différentes façons de parler peuvent être utilisées comme des éléments artistiques. De plus, le théâtre, historiquement considéré comme une activité de la culture dominante est d'une part investi de représentations mélioratives, et d'autre part

¹⁰⁵J'utilise la notion de scènes alternatives pour les différencier des théâtres mainstream, c'est-à-dire les scènes nationales, conventionnées et subventionnées.

réapproprié par des artistes à des fins militantes. La représentation est également le moment de faire prendre conscience de ces enjeux de pouvoir et d'agir sur le spectateur, afin qu'il ne reproduise plus ces rapports de domination dans son quotidien.

4.2.2 Les valorisations culturelles et sociales d'une pratique théâtrale par les personnes en migration : avantages et critiques

L'art, un outil de pacification : quelques dérives

Le théâtre est une activité artistique valorisée dans l'inconscient collectif. Souvent associé à des lectures classiques et ardues, le théâtre impressionne quand il est méconnu « ah mais le théâtre je suis pas capable de faire ça moi t'as vu comme je parle ? » « Ouais mais toi t'es intelligente tu fais du théâtre¹⁰⁶ », ou apprécié par les spectateurs avertis. C'est pourquoi il faut demeurer attentif lorsqu'on analyse des ateliers de théâtre avec les personnes en migration, à l'admiration portée à l'activité uniquement parce qu'elle est pratiquée par des migrants. Sans mauvaise intention pourtant, le ton et les commentaires adressés à la pratique peuvent apparaître condescendants : « Ah voilà quand vous parlez de Shakespeare c'est beaucoup plus intéressant, c'est mieux quand y a des références classiques, c'est plus littéraire et théâtral » « Ah c'est bien qu'ils fassent du théâtre ça leur apprend à parler et ça les occupe¹⁰⁷ ».

Ces commentaires sont souvent associés à un discours qui lie art et pacification, comme si l'art avait un pouvoir d'action sur le social. Roger Bastide, anthropologue spécialiste du Brésil, a cherché à montrer que l'art est une mise en ordre de sentiments puissants qui pourraient troubler l'ordre social s'ils n'étaient pas investis en une forme artistique. Pour lui l'art affine la sensibilité de l'homme, et par là sa conception du monde, car il influence l'âme. Il est créateur de styles de vie : depuis son action sur l'esprit, il agit sur le matériel et les corps. Bastide considère que l'art est au fondement de la paix sociale car l'apparition des nations policées est corrélée à l'expansion de la place de l'art dans les sociétés [Bastide, 1997 : 187]. La dérive associée à cette définition sociale de l'art dépend de ce qui est considéré dans la société d'accueil comme de l'art ou non. Il faut rester particulièrement critique face à des personnes qui estiment que le théâtre est la première forme d'art que rencontre les personnes en migration. En effet, lier l'ordre social à l'art est une pente glissante qui peut amener à juger « barbare » ce

¹⁰⁶Réflexion faites quand je propose aux collègues du service civique n'ayant jamais pratiqué ou vu du théâtre de monter un atelier de théâtre.

¹⁰⁷Extrait d'observation lors du chantier de création des Lucioles au *théâtre de la Mer* le 15/02/2019.

que l'observateur ne considère pas comme artistique. *A contrario*, des migrants qui pratiquent le théâtre peuvent être surinvestis de sentiments mélioratifs, la pratique de l'art apparaissant comme une garantie d'éducation et de pacification. Sur le terrain, les réflexions allant dans ce sens émanaient plus du public et de manière ponctuelle dans des journaux. Il m'était donc compliqué d'aller plus en profondeur sur cet aspect du terrain. En revanche, je n'ai jamais été confrontée à ce genre de discours auprès des praticiens de théâtre que j'ai rencontrés.

« *L'exil comme vitrine* »

La valorisation culturelle et sociale des formes artistiques de la migration est critiquée par certains acteurs du réseau d'aide aux migrants, en particulier les militants du collectif El Manba. Le traitement par des institutions culturelles de la thématique de l'exil est pour eux une utilisation détournée de réalités individuelles et politiques.

Après le cours d'auto-défense linguistique auquel j'ai assisté, Louis m'explique qu'il fait partie du collectif El Manba. Cette semaine le *Mucem* organise un cycle sur l'exil. Paul, qui se dit libertaire, trouve « débile » que les jeunes du collectif refusent de participer au forum des associations parce que le *Mucem* représente l'institution. Pour les membres du collectif il est hors de question de rentrer dans le bâtiment car il est financé par l'État et donc le représente. D'après eux, le *Mucem* se sert de l'exil comme vitrine. Extrait d'entretien du 26/09/2018 à l'Equitable café.

Valoriser l'exil dans des institutions subventionnées par l'État est intolérable pour certains membres du collectif. Ce choix semble hypocrite dans la mesure où l'État qui finance de grandes structures, ne subvient pas aux besoins primaires des personnes en migration. Plus largement, l'usage économique et commercial de la migration est critiqué par certains militants et artistes des compagnies et des théâtres indépendants. Cette défiance auprès des institutions s'explique selon moi par la libéralisation de la valorisation multiculturelle. En effet, le multiculturalisme peut être l'objet de « l'exploitation de la valeur potentielle de la différence » [Parsanoglou, 2004 : 3] qui entraîne la dérive du théâtre à prétention sociale. Pour Guglielmo Schininà, formateur des techniques du « théâtre social » et assistant psychosocial auprès des migrants, l'institutionnalisation de cette forme théâtrale dans des théâtres entre en contradiction avec les principes initiaux de valorisation de la différence et du travail en groupe sous forme d'ateliers. Elle s'est adaptée aux logiques économiques et culturelles des gouvernements. L'application du théâtre social aux ONG ou aux institutions du développement, ne change pas le sentiment d'inconfort de Schininà car elles sont financées par les mêmes institutions que les scènes conventionnées par l'État. L'auteur a sur le terrain, la sensation de travailler pour des

stratégies plus générales, et non à la particularité d'une communauté. De plus, le théâtre social se professionnalise dans la scène artistique car l'utilisation de groupes marginalisés, avec pour finalité un spectacle esthétique, apporte de plus en plus de financements dans les années 2000. Les critiques reposent sur la peur que la valorisation culturelle du théâtre pour les personnes en migration ait plus comme objectif la recherche de financements, que de servir l'intérêt des personnes en exil.

Les enjeux de la représentation théâtrale

L'explication du contexte macrosocial souligne les enjeux de la représentation théâtrale. Les valorisations culturelles et sociales du spectacle de théâtre ont des intérêts concrets pour les personnes en migration. Premièrement, la pièce écrite et jouée par des migrants permet de donner à voir une réalité endogène. Ainsi, les pièces ont souvent vocation à sortir des discours misérabilistes et stéréotypés sur le quotidien des migrants. Elles permettent d'exprimer un regard critique sur les politiques d'accueil, recul qui pourrait porter préjudice aux exilés s'il était formulé au dehors du théâtre. La représentation est un moment d'échange avec le public, c'est donc un temps privilégié pour sensibiliser les spectateurs à la cause défendue par la troupe. En effet, « la représentation théâtrale est un moment qui a ses règles, où chaque personne va être sollicitée dans ses émotions, sa réflexion, où les situations présentées peuvent résonner avec l'histoire personnelle de chacun » [Frot et Chavaroche, 2007]. Par exemple ; le ton grave de la pièce *Mirage* recèle des procédés comiques. Un personnage brise ponctuellement le quatrième mur et interroge directement le public sur ce qui est en train de se produire « Oh non, encore une histoire triste, on avait dit qu'on arrêtaient non ? ». C'est donc un système de communication qui part de l'intérieur du corps des exilés (depuis leurs sentiments, leur vécu personnel) vers l'extérieur, c'est-à-dire le public. Ce dernier va ensuite diffuser son ressenti sur la pièce en sortant du théâtre. Le rayonnement du spectacle ne s'arrête pas là : différents médias peuvent également commenter la pièce et son contenu. De surcroît, les pièces de théâtre avec des personnes en migration font débat dans la sphère médiatique et cristallisent les positionnements politiques et idéologiques face à la migration. Ainsi, les spectacles sont tantôt décrits dans les journaux comme le moyen d'ouvrir son esprit à la réalité migratoire, et tantôt accusés de propagande pro-migrante¹⁰⁸.

¹⁰⁸Voir l'article écrit par une conseillère régionale du parti Rassemblement National : <https://www.bvoltaire.fr/et-encore-du-theatre-pro-migrants-dans-les-etablissements-scolaires-subventionne-par-le-conseil-regionale-de-nouvelle-aquitaine/> consulté le 27/05/2019

D'un point de vue endogène, la pratique du théâtre amène des avantages concrets pour les personnes en migration. J'ai présenté plus haut les stratégies administratives et juridiques, pour lesquelles le théâtre permet de développer ses liens interpersonnels et son capital social, relations utiles pour justifier de son intégration à la société française. Le moment du spectacle octroie de la fierté aux exilés. Jouer un spectacle signifie être regardé et écouté par les spectateurs, arriver à l'accomplissement d'un projet. La manipulation de références littéraires, l'insertion de textes classiques dans l'écriture théâtrale, la participation à l'écriture, l'apprentissage de jeu, l'expérience de la performance théâtrale sont autant de compétences valorisantes qui témoignent d'une identité d'artiste. Être un artiste signifie l'ouverture à de nouveaux centres d'intérêt à partager, à de nouvelles relations, à une autre manière de se définir et d'exister au-delà du statut de migrant.

Après le spectacle, les comédiens vont sur scène. Ils ont l'air très heureux et soulagés. Ils nous demandent si le public a des remarques pour améliorer la seconde représentation qui se jouera le lendemain. Ils appellent la metteuse en scène sur le plateau, le petit public applaudit de manière enthousiaste. Après le spectacle, les comédiens se rendent dans l'entrée du théâtre qui fait aussi bar. J'essaie d'aller les voir, mais tous sont en pleine discussion avec des spectateurs qui les félicitent et les interrogent sur leur parcours. Les autres se serrent dans les bras et s'auto-congratulent. Je préfère les laisser savourer ce moment. Extrait du journal du terrain du 25/04/2019 au *théâtre de la Mer*.

4.2.3 Expérimenter le théâtre et l'anthropologie : interroger la jeunesse sur son rapport à la culture française

Réflexions préliminaires : la valeur heuristique de l'art et de l'anthropologie

Dans cette dernière sous-partie, je propose une forme expérimentale de production des savoirs qui mêle théâtre et anthropologie. Cette expérimentation veut mettre en avant la jeunesse marseillaise dans son rapport à l'altérité car je suis convaincue que cette dernière a à nous apprendre sur la culture française et la migration. Cette proposition pourra être mise en œuvre par les travailleurs sociaux et les professeurs FLE qui souhaitent accomplir de la médiation culturelle et sociale avec leur public. Je questionne ici ce qui est considéré comme la culture française, dans un contexte urbain multiculturel. Je souhaite produire une définition de cette dernière au dehors des cadres de compréhension du système d'intégration républicain. En effet, j'ai remarqué en travaillant avec des jeunes français issus de l'immigration ou non et des

personnes en migration, que la question de l'intégration selon la définition de l'État était insuffisante pour comprendre la création de sentiments d'appartenance à la culture française. Ce constat a comme point de départ le fait que ces jeunes -marseillais et arrivants- ont plus de points communs et de centres d'intérêt partagés que je m'y attendais. L'adaptation des jeunes migrants à la vie à Marseille se fait selon moi autour du partage de codes vestimentaires, de centres d'intérêt sportifs et musicaux urbains, plus que sur le partage explicite des valeurs de la République.

Je rejoins Bernard Müller dans l'idée que le mélange entre art et science est heuristique. Il encourage l'ethnographe à assumer sa place de co-créateur. Le terrain qui amène à la production scientifique est pensé comme similaire au processus de création artistique ; c'est pourquoi « le chercheur est invité à s'assumer pleinement comme créateur de son objet d'étude, mettant littéralement en œuvre son terrain en élaborant avec ses « enquêtés » une situation qui permet de faire émerger la connaissance anthropologique » [Müller, 2013 : 77]. Ainsi, selon la formule de Victor Turner, l'anthropologue est amené à accepter sa place d'« ethnodramaturge » [Turner, 1982 : 84] afin de faire ressortir les aspects heuristiques de ce double rôle et d'en apprécier les nouvelles potentialités « communicatives » et « dialogiques ». L'objectif de ma proposition est de tenter de produire, par le théâtre, des réponses endogènes aux questions suivantes : qu'est-ce que la culture française pour les jeunes marseillais et les nouveaux arrivants qui composent la ville ? La jeunesse marseillaise se définit-elle par la multiculturalité ? Quelle est la place des artistes étrangers et ultramarins dans cette culture française ? Quel rapport à Marseille est partagé par les jeunes ? Du point de vue des jeunes, la culture française n'est-elle pas multiculturelle ?

Présentation des techniques théâtrales utilisées dans l'expérimentation

La proposition de l'expérimentation se base sur deux techniques du théâtre de l'Opprimé théorisées par Augusto Boal dans les années 1960, le théâtre-image et le théâtre forum. La technique du théâtre-image part du principe que l'oppression se loge jusque dans l'inconscient. L'objectif est de représenter l'oppression des spectateurs par un tableau humain. L'exercice commence par la formation d'un groupe de spectateurs qui doit jouer la thématique choisie, en faisant des statues avec leurs corps devant le reste du groupe qui reste le public de la scène en cours. Autrement dit, tous sont spectateurs, mais le terme public vaut pour ceux qui ne jouent pas. Les spectateurs forment un groupe de statues qui symbolise une oppression commune. Chaque statue est présentée au public qui peut proposer une deuxième statue si l'oppression représentée ne lui convient pas. Si cette dernière ne plaît toujours pas, le public pourra modifier

la première statue ou la compléter. « Quand finalement tout le monde sera d'accord, on sera parvenu à la statue réelle, qui est toujours la représentation d'une oppression » [Boal, 1997 : 24]. Par la suite, les spectateurs doivent construire la « statue idéale » qui symbolise la disparition de l'oppression et l'avenir nouveau du groupe à la suite de sa libération. Puis une discussion se poursuit autour de la « statue réelle » qui a pour sujet la projection de la réalité souhaitée de manière concrète. Enfin, les spectateurs modifient au ralenti la statue qu'ils jouent en fonction des mots du public resté assis [Boal, 1997 : 25].

Le théâtre forum est une technique théâtrale plus répandue en France car elle est employée aujourd'hui comme un outil de médiation et de bonne entente, notamment dans les entreprises. Le « spectacle-jeu » du théâtre forum se déroule selon les étapes qui suivent. Dans un premier temps, les acteurs jouent une pièce de manière conventionnelle pour présenter un regard sur le monde. La pièce s'interrompt pour laisser place à l'avis des spectateurs sur ce qu'ils voient. Sont-ils d'accord ? Souvent non, car l'objectif de la proposition des personnages est de stimuler le débat. Puis les comédiens recommencent de manière identique la pièce. « La lutte jeu consiste en ce que les acteurs tenteront d'achever la pièce de la même façon, et que les spectateurs tenteront de la modifier en montrant que de nouvelles solutions sont possibles et valables » [Boal, 1997 : 40]. Les spectateurs mettent en jeu leurs oppressions avec l'aide des acteurs qu'ils ont remplacés, afin de rendre visible une réalité du monde vécu. Le théâtre forum a pour objectif d'arriver à une fin qui soit la libération du groupe spectateur. Mais chaque issue est explicitée afin de les discuter et de les comprendre. Pour finir, les spectateurs partagent un « modèle d'action future » qu'ils mettent en jeu pour clore la séance [Boal, 1997 : 40-42].

L'expérimentation

Théâtre-image : le groupe devra être composé de jeune marseillais et de jeunes en migration. Dans un premier temps, le groupe sera divisé en deux : une partie composée des jeunes marseillais et l'autre des jeunes en migration. Le groupe des jeunes en migration sont les premiers « spectateurs » à composer un tableau. Ils doivent représenter la thématique de la « culture française ». Les jeunes marseillais observent. La même consigne est ensuite posée aux jeunes marseillais. Un temps de discussion est pris pour expliciter les statues dans les deux groupes. L'objectif est de voir quelles représentations se font les jeunes de la culture française : qu'est ce qui est représenté ? Les deux groupes proposent-ils les mêmes ? Quelles en sont les différences et les ressemblances ? Le premier tableau a-t-il influencé le second ? Est-ce que ce sont des représentations de la culture française officielles ou personnelles ?

Dans un second temps, le groupe est mélangé et divisés en deux groupes mixtes. La question est, qu'est-ce que votre culture ? Si les personnes du groupe des observateurs voient une statue qui correspond également à leur définition de la culture, elles peuvent en produire une à côté dans la même thématique. Ici l'objectif est de voir quel domaine est considéré comme appartenant à la culture pour les jeunes. Ensuite, l'analyse portera attention aux statues qui regroupent plusieurs personnes. Est-ce que des représentations de la culture regroupent des jeunes marseillais et en migration ? Y a-t-il des définitions de la culture partagées de manière multiculturelle ?

Théâtre Forum : le spectacle jeu représente un plateau télé composé d'une chanteuse d'opéra, d'un rappeur, d'un acteur de cinéma, d'un footballeur professionnel d'origine camerounaise, d'une journaliste et d'un animateur télé. L'animateur télé félicite les invités du plateau de représenter la France et de la faire briller par leur talent. La journaliste félicite la chanteuse d'opéra pour sa prestation qu'elle est d'ailleurs venue voir. Puis, elle interroge le rappeur sur ses textes, et lui demande s'il ne pense pas que l'époque du rap des cités qui avaient des vraies revendications, n'était pas l'âge d'or du rap ? Ensuite, elle lui demande ce que ça fait d'être un rappeur blanc ?¹⁰⁹. En se tournant vers le joueur de football, elle lui demande en quoi l'argent du sport a changé sa vie par rapport à son quotidien d'enfant des quartiers ?¹¹⁰ Enfin, elle finit par faire la promotion du film de l'acteur de cinéma en vantant ses qualités de vraie comédie française et familiale. Chacun répond de manière neutre à la question posée ou au commentaire. Une fois jouée sans interruption, les spectateurs pourront prendre la place de chacun des personnages durant l'interview. Ils pourront modifier leur réponse, leur comportement et leur réaction.

L'attention sera portée sur trois axes principaux. Qui décide de prendre la place de quels métiers ? Quelles réponses seront données aux questions de la journaliste ? La tournure de la pièce va-t-elle accentuer les stéréotypes, aller dans le conflit, ou les protagonistes vont-ils rester neutres ? Dans un second temps, un débat s'ouvrira autour des propositions de la pièce. L'objectif est de réfléchir à la définition que chacun donne à la culture. Les réflexions sous-jacentes au débat sont l'apport pour la culture française, des artistes et sportifs dont les origines sociales et les nationalités sont diversifiées. L'objectif est également de réfléchir aux hiérarchies faites entre les arts et de savoir d'où elles proviennent et si elles sont légitimes selon les jeunes.

¹⁰⁹Ces questions sont inspirées de réelles interviews.

¹¹⁰Idem.

Ces deux techniques du théâtre forum ont vocation à faire réfléchir les jeunes marseillais et en exil à leurs liens à la culture française. Je fais l'hypothèse que le réflexe premier sera de représenter de manière caricaturée la culture et le langage officiel. Puis dans un second temps, que la production d'un discours autour de son rapport à la culture, à l'origine sociale et ethnique ainsi qu'aux figures de références sera abordée. C'est à partir de cette matière produite par un groupe multiculturel que sera permise une réflexion sur la culture légitime de l'intégration et une nouvelle définition de la culture française.

4.3 Conclusion

Ce chapitre propose une analyse des enjeux macrosociaux attenants à l'étude des ateliers de théâtre avec des personnes en migration. Le théâtre en tant qu'activité culturelle et artistique, s'intègre dans la problématique plus vaste du droit à la culture. Depuis l'exemple des mineurs isolés étrangers, j'ai montré que l'accès à des lieux et des activités culturels et sportifs est considéré par les acteurs du terrain comme un droit fondamental, au même titre que l'accès à un logement et à la nourriture. Le théâtre est au carrefour d'autres besoins, qui soulignent le maillage serré du réseau d'aides aux migrants. Les relations développées lors des activités, ainsi que l'apprentissage du français, font partie de stratégies déployées pour correspondre aux critères de l'intégration définis par l'État. Le théâtre étend le capital social, qui pourra permettre de prouver son intégration à la société. La culture, définie comme le produit des institutions culturelles, peut également être comprise comme les codes de la société d'accueil. La maîtrise de ces codes se développe par la communication avec des « français ». Les interrelations créées lors des activités facilitent l'apprentissage du *pattern culturel* [Hymes, 1964b : 3] de la société d'accueil, et ainsi, les manières de s'y comporter, ses normes et ses valeurs.

L'étude de pièces de théâtre écrites et jouées par des personnes en migration, met en lumière l'effet du système d'intégration républicain sur le rapport à ses origines. Une fois arrivés en France, les exilés ont la sensation de devoir oublier leurs pays d'origine pour acquérir la culture française. La pièce *Mirages* met en scène ce processus de reconstruction identitaire mis à mal par l'exil puis par la vie dans un nouveau pays où les différences culturelles choquent. Après une phase d'adaptation, l'attachement à ses origines, en particulier aux valeurs et l'amour du

pays, semble être la condition *sinequanone* pour pouvoir se projeter dans un avenir en France. Le théâtre est un lieu où peut s'exprimer et s'affirmer cette identité en exil.

Le théâtre est un outil pour s'ancrer dans la société d'accueil. Les personnes en exil sont confrontées à des enjeux de domination et des hiérarchies sociales en fonction du niveau de la maîtrise de la langue française. En effet, le langage officiel, qui est celui de l'État et de ses institutions, nie l'hétérogénéité des façons de parler sur son territoire et effectue ainsi un tri symbolique et politique entre les migrants. La forme des cours de théâtre rend possible des relations symétriques, en situant les comédiens sur le même pied d'égalité, et en mettant en scène ces rapports de pouvoir. Les comédiens expriment par le spectacle, leur prise de recul sur le pays d'accueil, leurs déceptions, leurs joies, en dépassant les discours souvent misérabilistes sur leur situation. Les spectateurs peuvent alors prendre conscience des enjeux de domination, et faire attention à ne pas les reproduire dans leur quotidien.

De surcroît, le théâtre est une pratique artistique qui est valorisée socialement. Cette activité octroie donc de la légitimité sociale aux personnes en migration, mais les considérations mélioratives doivent être prises avec précaution. En effet, il arrive que la pratique du théâtre par les personnes en migration soit regardée d'un œil condescendant ou lucratif. Le moment de la représentation théâtrale est donc une étape charnière pour communiquer au public ses ressentis et ses sentiments personnels afin de solliciter la réflexion du public. Enfin, à l'issue de mes observations, je suggère deux expérimentations qui mêlent le théâtre et l'anthropologie. Elles peuvent être utilisées aux acteurs de la scène théâtrale marseillaise, mais également les travailleurs sociaux et professeurs de FLE, afin de mieux interroger ce que représente la culture française pour les jeunes marseillais et en exil. Ainsi, j'ouvre la notion de culture française à une définition multiculturelle, et met en valeur ce que peuvent nous apprendre ces jeunes, sur la diversité et la complexité des identités qui composent la culture de la France.

Conclusion générale

Dans cette conclusion, je vais tenter de répondre aux hypothèses et à la problématique générale exposées en introduction de ce mémoire. Plutôt que de reprendre point par point les chapitres de manière chronologique, je propose de revenir sur les axes principaux de ma recherche en explicitant les apports de l'analyse de pratiques théâtrales construites avec les personnes en situations d'exil quant à la compréhension du phénomène migratoire en France. J'ai montré qu'une analyse microsociale d'une pratique artistique peut éclairer sur les façons de vivre sa migration ainsi que l'exil dans le pays d'accueil. J'espère, par ma contribution, avoir pu mettre en valeur des initiatives collectives et endogènes, en restaurant une certaine dignité à ces personnes cherchant une vie meilleure en France ou ailleurs.

1. Différents types de théâtres pour diverses expériences artistiques en lien avec la migration.

L'espace social des théâtres marseillais laisse la place à une riche offre artistique sur la migration. Le thème de l'exil est source de création poétique pour les artistes ayant expérimenté le déplacement et la perte de leurs repères. Le terme exil est également utilisé comme thématique mêlant art et science, et fait l'objet de temps forts, de moments de réflexions interdisciplinaires qui regroupent différents acteurs du domaine de la culture, de la communication et des sciences humaines et sociales.

Les institutions subventionnées par l'État comme les scènes nationales, les scènes conventionnées ou les musées nationaux, regroupent une large offre d'expériences artistiques ayant pour thématique la migration. Souvent porteuses de l'histoire marseillaise et valorisant la multiculturalité, ces structures doivent remplir des missions établies par l'État qui vont dans le sens des valeurs républicaines de la laïcité, de la citoyenneté et de la diversité culturelle et artistique du territoire. Ces lieux sont l'occasion de découvrir des œuvres produites par des professionnels et de participer à des temps de réflexions pluridisciplinaires à l'échelle de la ville. En effet, les grandes structures de la ville de Marseille permettent de regrouper différents acteurs du réseau artistique, académique, associatif et militant autour de thématiques de société, dont l'exil est un exemple récurrent. Ces lieux officiels de la culture valorisée sont investis par

certaines acteurs du réseau d'aide aux migrants comme les professeurs de Français Langue Etrangère, pour ouvrir leur accès aux personnes en migration. On trouve dans ces théâtres et musées des spectacles ayant pour thématique la migration ou l'exil produits par des professionnels du spectacle vivant.

Ce type de structures qui prône le multiculturalisme comme ayant une valeur artistique et culturelle met mal à l'aise certains acteurs du réseau d'aides aux migrants, en particulier les plus militants d'entre eux. Le fait que le fonctionnement de ses organisations dépende en grande partie des apports financiers de l'État est critiqué, car elles sont accusées de faire de l'exil une vitrine. De plus, ces financements entrent en contradiction avec le manque de moyens mis en place par le conseil départemental pour subvenir aux besoins primaires des individus, et creusent ainsi le clivage entre les artistes qui militent pour les droits des migrants et les professionnels qui évoluent dans les grands théâtres.

Cependant, cette séparation n'est pas aussi nette sur le terrain. Les théâtres indépendants sont un bon exemple pour nuancer ces propos. Souvent petits par la taille des bâtiments et le nombre des programmations, ces théâtres sont à l'initiative de compagnies ou d'associations. Ils reflètent la ligne artistique et la sensibilité des artistes fondateurs et ouvrent plus facilement leur porte au théâtre amateur. C'est d'ailleurs dans les théâtres indépendants que j'ai trouvé des ateliers pour personnes en exil. Cela s'explique notamment par le fait que l'inscription est moins onéreuse que dans des scènes subventionnées, et donc plus accessible pour les migrants qui connaissent une précarité économique. Ces théâtres ont l'ambition de produire un théâtre social, c'est-à-dire de donner à voir des personnes qu'on n'a pas l'habitude d'entendre et de voir dans les théâtres *mainstream*. Pour résumer, les différents types de théâtre montrent différents niveaux d'engagement à la migration. Tantôt artistique et scientifique, tantôt militant et social, l'analyse du panorama des théâtres marseillais laisse deviner la diversité des espaces du réseau d'aides aux migrants et ses acteurs.

2. La place du théâtre dans un parcours migratoire : se retrouver intimement et exister socialement

Le théâtre est compris dans ce mémoire comme une pratique qui s'intègre au sein du parcours migratoire. En effet, c'est une activité régulière dans le quotidien des personnes en exil souvent instable et dicté par l'imprévu. Elle demande donc un investissement et parfois de prendre des risques. Cependant, les personnes n'arrivent pas aux cours par hasard. Il s'agit souvent de migrants déjà intégrés à un réseau que ce soit par le réseau d'aides associatif et militant ou par la voie de la scolarisation.

Analyser les cours de théâtre dans la durée permet de visualiser le nombre de participants et ses fluctuations et donc de se rendre compte des enjeux spatio-temporels auxquels sont confrontés les migrants. En effet, la vie des demandeurs d'asile et des personnes qui cherchent à obtenir un titre de séjour pour rester sur le territoire de manière légale est dictée par l'attente. Cette attente dépend des décisions prises par les institutions du droit d'asile et de l'intégration et se cumule avec l'incapacité de participer à des activités pour s'occuper, en raison du manque de ressources économiques. De surcroît, les demandeurs d'asile et les personnes en situation irrégulière se retrouvent dans l'incapacité légale de travailler. Les ateliers que j'ai observé étaient soit gratuits pour le *théâtre de l'Œuvre*, soit peu onéreux pour la troupe du *théâtre La Cité*.

Les personnes en situation d'exil sont souvent isolées socialement. Le manque d'accès aux soins, à un logement et à la nourriture concerne aussi l'accès à des activités. Cette réalité a de l'effet sur leur quotidien : le manque de rencontres limite les liens sociaux et la possibilité d'exister socialement en dehors de son statut de migrant. Le théâtre apporte la possibilité de tisser des liens d'amitié et de développer son capital social. Les moments de cours amènent des individus à constituer avec le temps un groupe qui se connaît grâce au travail théâtral. Le théâtre intègre des échanges verbaux, mais aussi des contacts physiques afin de faire corps sur le plateau. Il apprend à développer la solidarité et l'écoute dans un espace protégé. Cette connaissance de l'autre sur le plateau participe à la création de relations interpersonnelles au dehors du théâtre.

Le cours de théâtre est un temps de pause dans les réalités du quotidien et le temps du jeu est un moment où les migrants prennent le contrôle sur l'activité. Il permet de s'arrêter et de s'observer, de retrouver un lien intime avec son corps. En outre, le théâtre par l'incorporation des techniques du comédien, a la capacité de faire soin. Il apprend à gérer ses émotions pour

les remettre en jeu, et à contrôler son corps et sa performativité de manière ludique. L'utilisation du corps au théâtre est une des bases de l'apprentissage du comédien. J'ai remarqué au long de mes observations que la pratique du jeu met tout le monde à égalité. Les cours de théâtre se décomposent en plusieurs exercices qui ont vocation à faire prendre conscience de la tenue de son propre corps, à être attentif à sa présence dans l'espace et à maîtriser ses intentions de jeu. Ainsi, le corps doit pouvoir communiquer quelque chose au public sans l'usage de la parole, c'est-à-dire transmettre des émotions.

3. Les enjeux de la mise en scène de son exil

La mise en scène de l'exil et ce qu'elle raconte du parcours migratoire coexiste avec d'autres formes de mise en récit. L'espace médiatique est saturé d'informations sur « la crise des migrants » qui influencent les regards portés sur ces arrivants. Perçus comme une masse homogène et inarrêtable, ou bien comme des identités noyées tragiquement en mer, les acteurs de cette mise en récit médiatique oscillent entre les scénarii catastrophes, misérabilistes ou moralisateurs. C'est dans ce contexte que les personnes en situation d'exil doivent apprendre à maîtriser une trame narrative qui corresponde aux critères du réfugié instaurés par la convention de Genève pour espérer rester sur le territoire. La mise en récit administrative et juridique repose sur une rhétorique de la preuve et sur la cohérence des raisons du départ et de la traversée. Pour convenir d'un récit convaincant pour les autorités, les demandeurs d'asile coécrivent et s'entraînent à produire un discours qui correspond aux attentes du gouvernement avec l'aide des associatifs, des militants, et des travailleurs sociaux.

Le parcours juridico-administratif et son schéma narratif sont ancrés dans l'esprit des personnes en migration, à tel point qu'il est parfois difficile pour eux d'en sortir. La mise en récit psychologique, qui veut éviter le récit des événements traumatiques, et la mise en récit théâtrale, qui cherche à mettre en valeur un discours endogène, apprennent aux migrants à réinsuffler de l'intime dans leur présentation de soi. La mise en récit théâtrale a cependant plusieurs particularités que j'ai souhaité mettre en valeur dans ce mémoire.

Le théâtre est un espace pour se raconter soi et se dire dans son langage. Les troupes que j'ai observées mettent en valeur d'autres façons de parler en considérant leur potentiel poétique. De plus, ce qui est dit dans l'espace théâtral est implicitement protégé par le groupe. Les personnes peuvent donc s'exprimer librement sans avoir à paraître cohérentes et avoir à justifier leurs

propos. L'expérience vécue peut être la source de la création théâtrale. L'exil, en tant que sujet créatif partagé, permet de faire des ponts entre les différents récits de vie des membres de la troupe. Autrement dit, le théâtre facilite et encourage la communication de son exil de manière spontanée et improvisée. Les échanges intimes demeurent théâtralisés, et si un comédien se laisse emporter par ses souvenirs, ils seront accueillis mais rarement commentés.

De plus, la thématique de l'exil est assez vaste et riche pour inclure les points de vue de personnes qui n'ont pas forcément expérimentées le déplacement, c'est donc un processus qui amène à écrire un récit commun. Le théâtre est un lieu de discussion où chacun peut développer son rapport à l'exil, son regard porté sur la situation migratoire en France et les faire valoir devant un public. Le spectacle est donc le moment de donner à voir une autre réalité de la migration de manière collective.

Sur un plan formel, la pratique du théâtre apporte aux personnes en migration des avantages dans les démarches juridiques. Le partage de liens sociaux et les relations développées au théâtre et en dehors peuvent être utilisés comme capital social pour justifier de son intégration à la société française. En effet, pour avoir accès à un titre de séjour, l'État demande aux personnes de prouver leurs connaissances des valeurs de la République et la qualité de leurs liens établis en France. Le théâtre, par l'apprentissage des techniques du comédien et la pratique de l'oralité, est également un bon entraînement pour garder son sang-froid durant les rendez-vous officiels et l'entretien final de l'Ofpra.

Si la pratique du théâtre est utile pour le bien-être et l'ancrage dans le pays d'accueil, elle fait l'objet de critiques et de regards complaisants. Il faut être attentif aux personnes qui jugent le théâtre comme un outil de pacification, car cette idée positiviste devient vite condescendante. Ce glissement est d'autant plus risqué que le système d'intégration républicaine instaure une hiérarchie symbolique entre les migrants, dans laquelle la maîtrise de la langue française est également un critère d'intégration. La pratique du théâtre, en tant qu'activité souvent valorisée et associée à la culture légitime, se retrouve au cœur d'enjeux de domination plus vastes que rencontrent les migrants dans leur quotidien.

4. Travailler en interculturalité sur la culture légitime

Les cours de théâtre construits avec des personnes en situation d'exil sont composés de personnes de diverses nationalités. Le travail théâtral se fait donc en interculturalité et met en lumière quelques questions sur la culture légitime. Les comédiens ne maîtrisent pas la langue française de la même manière, ne parlent pas la même langue et ne partagent pas les mêmes normes et valeurs en raison de la diversité des cultures et des religions qui composent les troupes. Cependant au théâtre, cette réalité est une richesse et ne met pas les comédiens dans un rapport hiérarchique. La pratique du théâtre permet de dépasser la barrière de la langue grâce à des exercices qui se basent sur des langues imaginées ou en se concentrant sur le partage d'intentions plutôt que la qualité grammaticale d'un dialogue.

En mettant tous les comédiens sur le même pied d'égalité dans le travail du jeu, le théâtre permet d'éviter les enjeux de domination et de hiérarchies auxquels ils sont confrontés au dehors du plateau. Les metteurs en scène prennent même le temps de travailler sur les stéréotypes que chacun amène avec lui sur le plateau, pour tenter de les faire évoluer et de les transformer en matière artistique. Le fait de se mettre à la place de quelqu'un d'autre, et de parfois devoir jouer des personnes qui vont à l'encontre de nos valeurs, permet de prendre du recul sur son rapport à l'altérité. En d'autres termes, le partage d'expériences personnelles et intimes et le fait de côtoyer d'autres personnes est l'occasion de réfléchir à son identité et d'apprendre les codes du pays d'accueil.

La représentation théâtrale est le moment pour les comédiens de communiquer sur leur rapport au pays d'accueil. Elle ouvre un espace de discussion avec le public et permet d'exprimer ses critiques et ses désillusions qu'il serait risqué de formuler au dehors du théâtre. La vie en France et le système d'intégration républicaine donnent parfois la sensation aux arrivants de devoir oublier leurs origines pour être acceptés. L'écriture d'une pièce de théâtre est l'occasion d'expliquer au public les chocs culturels subis, ses ressentis profonds et ses doutes identitaires. Ce processus de reconstruction que les migrants ont le besoin de partager entre souvent en contradiction avec la froideur des institutions qui s'appuient sur des faits formels et administratifs. La représentation est le moment de faire passer ses sentiments vers le public, et d'essayer de changer le regard du spectateur sur la migration.

5. L'intérêt de valoriser une forme expérimentale entre art et science

J'ai remarqué sur le terrain que la connaissance des valeurs de la République n'est pas toujours corrélée au sentiment d'être intégré à la société d'accueil. La maîtrise des codes s'acquière en côtoyant des Français, eux même bien souvent issus d'origines diverses. Ce constat m'a questionné tout au long de ma recherche, d'autant plus que les acteurs de l'intégration des migrants en France ne se reconnaissent pas forcément dans la culture légitime de l'intégration, voir sont très critiques à son égard.

Il se trouve que l'art et les artistes se saisissent de ces contradictions inhérentes à toute identité pour les traiter dans leur création. Les ateliers de théâtre pour personnes en exil abordent de manière artistique des problématiques partagées par les sciences humaines et sociales. Durant le terrain, il m'est apparu que les productions des artistes peuvent être utilisées comme matériel ethnographique par les anthropologues. Certaines techniques artistiques se confondent avec des méthodes d'enquête de terrain et produisent de la connaissance sur la situation des migrants à Marseille. Ce constat est repris dans un ouvrage collectif, sous la direction de Bernard Muller, Caterina Pasqualino et Arnd Schneider [Müller *et al.*, 2017]. Il propose de repenser la notion de terrain via la relation heuristique qu'entretiennent l'art et l'anthropologie. Tous trois anthropologues, ils souhaitent renouveler la pratique anthropologique et ses formes classiques d'écriture grâce à une réflexion interdisciplinaire. Il s'agit d'insuffler de la nouveauté dans la recherche en sciences humaines et sociales en argumentant sur la nécessité d'arrêter de séparer conceptuellement l'art et la science.

C'est à partir de ces réflexions que j'ai choisi de mettre en avant l'intérêt de valoriser une forme expérimentale entre théâtre et anthropologie pour mieux comprendre le rapport qu'entretient la jeunesse marseillaise à la culture française. En effet, certains acteurs du réseau d'aides aux migrants, qu'ils soient bénévoles ou professionnels, valorisent le rôle des jeunes marseillais pour diffuser les codes de la société d'accueil aux jeunes en migration. Pourtant, ces jeunes toutes origines confondues partagent déjà des références culturelles qui ne correspondent pas toujours à la culture légitime de l'intégration, tel que le football ou la musique (rap, zouk, coupé décalé, pop urbaine). L'objectif de mon expérimentation est de faire ressortir cette culture partagée, et de permettre de produire un discours commun sur la culture française, qui ne soit pas dans les cadres de compréhension de ladite culture légitime. Ainsi, le théâtre et l'anthropologie peuvent participer et réfléchir à la notion de cohésion interculturelle.

6. Ouverture : le football, une référence culturelle internationale ?

Je souhaite terminer ce mémoire par l'ouverture à un autre objet d'étude qui pourrait compléter utilement les questions ouvertes par l'expérimentation proposée en amont. Lors de mon enquête de terrain à Marseille, l'omniprésence du football m'a frappée, d'une part dans l'attachement des habitants à l'équipe, et d'autre part car c'était l'activité la plus réclamée par les personnes en exil. Le football est une activité souvent pratiquée par les personnes en migration que j'ai rencontrées et motive des projets migratoires vers l'Europe. En effet, pour beaucoup de jeunes footballeurs étrangers, la professionnalisation dans une équipe de football européenne apparaît comme le moyen d'obtenir un titre de séjour et de bien gagner sa vie. Alors qu'en plein hiver, des jeunes gens avaient aux pieds des tongs, ils sortaient de leur sac leurs crampons qu'ils ne chaussaient que si une sortie football était organisée. Le foot, sa pratique et sa connaissance, est donc un sujet de discussion particulièrement fécond chez les jeunes marseillais et en exil. De plus, plusieurs grands champions de football français sont d'origine étrangère et représentent pour les jeunes issus de l'immigration ou non, et les jeunes arrivants, des exemples de réussites sociales partagées. Cette proposition représente une autre enquête de terrain à mener dans l'avenir. S'il me semble important de la mentionner, c'est parce que le football, au même titre que le théâtre, permet de mettre en exergue l'importance que peut prendre une activité apparemment anodine dans un parcours migratoire, en devenant un projet de vie.

Glossaire

EANA : Elève Allophone Nouvellement Arrivé.

Agency : pouvoir d'action.

CADA : Centre d'Accueil et d'Hébergement pour demandeurs d'asile

CHRS : Centre d'Hébergement et de Réinsertion Sociale.

Communication orchestrale : schéma qui modélise la communication par la communion, le partage et l'effusion, selon la métaphore de l'orchestre [Winkin, 2001b : 54].

Communication télégraphique : schéma qui modélise la communication par la transmission d'un message d'un sujet A source de l'information (émetteur) vers un sujet B destinataire de l'information (récepteur) [Winkin, 2001b : 28].

DALF : Diplôme Approfondi en Langue Française.

Débouté du droit d'asile : étranger dont la demande d'asile a été définitivement rejetée par l'Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides (Ofpra) puis par la Cour nationale du droit d'asile (CNDA). C'est le début de la mise en place de l'obligation de sortir du territoire français.

DEL : Diplôme d'Étude en Langue Française.

Demandeur d'asile : étranger inscrit dans une procédure visant à obtenir la reconnaissance du statut de réfugié ou de protection subsidiaire.

DILF : Diplôme Initial en Langue Française.

Empowerment : en français, autonomisation.

FLE : Français Langues Etrangère.

GU : Guichet Unique pour Demandeur d'Asile : instance composée d'agents de la préfecture et d'agents de l'OFII.

Jeu théâtral : temps défini par des règles qui ouvre l'action de faire du théâtre.

Interculturalité : idée de favoriser le dialogue entre les cultures.

Langue légitime (Bourdieu) : langue reconnue comme la « vraie », la « bonne », la « juste ». Elle émane de la linguistique de Saussure et correspond à celle de la classe dominante [Bourdieu, 2014].

Langage non-verbal : langage qui ne passe pas par la parole.

Langage verbal : langage qui passe par la parole.

Mineur Isolé étranger (MIE) : jeune de moins de 18 ans qui n'a pas la nationalité française et se trouve séparé de ses représentants légaux sur le sol français.

Mise en scène (Goffman) : « présentation de son moi » [Goffman, 1973 : 238] lors d'une situation d'interaction.

Multiculturalisme : action de valoriser la différence.

OFII : Office Français de l'Immigration et de l'Intégration. Organisme qui a comme missions la gestion des procédures de l'immigration professionnelle et familiale, la gestion du dispositif national d'accueil des demandeurs d'asile, celle des aides au retour et à la réinsertion participant au développement solidaire, ainsi que la lutte contre le travail illégal.

Ofpra : Office Française de Protection des Réfugiés et Apatrides. Établissement public doté d'une indépendance fonctionnelle, chargé de l'application des textes relatifs à la reconnaissance de la qualité de réfugié, d'apatride et à l'admission à la protection subsidiaire.

OQTF : Obligation de Quitter le Territoire Français. Démarche juridique qui instaure la sortie du territoire français.

Performance : fait d'agir sur quelqu'un (art, sport, quotidien)

Performatif/ve : qui a une capacité agissante

Performativité : qui est performatif

Performativité du langage (Austin) : énonciation performative où le dire contient le faire.

Plateau : espace scénique au théâtre. Il est divisé en 4 zones pour s'y repérer : cour, jardin, la face, le lointain.

Réfugié : personne bénéficiant de la protection juridique et administrative de l'Ofpra ; elle bénéficie d'une carte de résident valable dix ans.

Représentation (Goffman) : « totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants » [Goffman, 1973 : 23].

Scène nationale : établissement artistique et culturel subventionné par l'Etat de référence nationale, exerçant des missions de diffusion artistique pluridisciplinaire, d'appui à la création contemporaine ainsi que d'action culturelle.

Squat : réappropriation d'un bâtiment vide occupé de manière illégale.

Théâtralité de la culture (Fabian) : étude de la signification du théâtre en contexte multiculturel. Etude de la performativité propre à chaque culture [Fabian, 1999].

Théâtre de l'Opprimé : méthodes théâtrales qui ont pour objectif de donner les moyens au peuple de s'émanciper par lui-même en s'entraînant à la révolution par la fiction.

Théâtre Forum : méthode du théâtre de l'Opprimé qui consiste à engendrer une discussion depuis une représentation, afin de modifier cette dernière.

Théâtre *mainstream* : forme classique du théâtre qui domine dans les institutions et événements officiels.

Théâtre social : théâtre qui a pour objectif d'agir sur le social et/ou de produire un soin social et psychologique.

Théâtre conventionné : label de l'Etat décerné aux structures dont les actions artistiques et culturelles présentent un intérêt général pour la création artistique et le développement de la participation à la vie culturelle.

Bibliographie

ADAMI Hervé, 2012, « La formation linguistique des migrants adultes », *Savoirs*, vol. n° 29, n°2 : 9-44.

ANGEL-PEREZ Elisabeth, 2017, « Rhétorique théâtrale contemporaine : Rhétorique et engagement », in Jean-Paul Régis (dir.), *La rhétorique – Rhetoricity*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais : 81-89.

AUSTIN John Langshaw, 1973, *How to do things with words*, New York, Oxford University Press.

BAROU Jacques, 2013, « Demandeurs d'asile et réfugiés. Entre désir d'oubli et reconquête mémorielle du pays », *Ethnologie française*, vol. Vol. 43, n 1 : 11-18.

BASTIDE Roger, 1997, *Art et société*, 2^e éd., Paris Montréal, l'Harmattan.

BENSLAMA Fethi, 2004, « Qu'est-ce qu'une clinique de l'exil », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 69, n 1.

———, 2009, « Exil et transmission, ou mémoire en devenir », *Le français aujourd'hui*, n 166 : 33-41.

BIANCHI Olivia, 2005, « Penser l'exil pour penser l'être », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*.

BIET Christian et NEVEUX Olivier, 2007, *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Vic la Gardiole, l'Entretemps éd.

BOAL Augusto, 1996, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, la Découverte.

———, 1997, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, la Découverte.

BOUAGGA Yasmine, 2014, « Le temps de punir. Gérer l'attente en maison d'arrêt », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 63 : 86-101.

BOURDIEU Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

———, 2014, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Points.

BREUIL Cristina, 2015, « Introduction. — Les frontières en jeu », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 22.

CANUT Cécile et MAZAURIC Catherine, 2014, « Mise en récits et en images des migrations », in *La migration prise aux mots*, Paris, Cavalier bleu.

CANUT Cécile et SOW Alioune, 2014, « « Nous nous appelons les voyageurs ». Mise en scène des parcours migratoires dans le théâtre des réfugiés d'Afrique centrale à Bamako », *Cahiers d'études africaines*, n°213-214 : 383-414.

COURANT Stefan Le, 2014, « Être le dernier jeune ». Les temporalités contrariées des migrants irréguliers », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n 63 : 38-53.

———, 2016, « La ville des sans-papiers. Frontières mouvantes et gouvernement des marges », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n 219-220 : 209-232.

CUISSET Anne, 2007, « Quel théâtre militant aux Etats-Unis ? », in *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic la Gardiole, Editions l'Entretemps : 80-90.

CUTTITA Paolo, 2007, « Le monde-frontière. Le contrôle de l'immigration dans l'espace globalisé », *Cultures & Conflits*, n°68 : 61-84.

DARTIGUES Laurent, 2001, « Du réseau à l'analyse de réseaux - Intérêts pour la recherche en anthropologie politique » : 40.

DUMONT Gérard-François, 2018, « L'intégration culturelle et sociale de migrants », in *Towards a Participatory Society: New Roads to Social and Cultural integration*, Vatican : 287-302.

ESQUERRE Arnaud, 2017, « Le jeu et le hors-jeu », *Les Temps Modernes*, vol. n° 696, n 5 : 101-130.

FABIAN Johannes, 1999, « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture », *Research in African Literatures*, vol. 30, n 4 : 24-31.

FASSIN Didier, 2001, « L'anthropologie entre engagement et distanciation », *Essai de*.

———, 2010, *La raison humanitaire : une histoire morale du temps présent*, Paris, Gallimard Seuil.

FELDHENDLER Daniel, 2007, « Médiations sociales et théâtre-récit », *L'orientation scolaire et professionnelle*, n° 36/1 : 45-58.

FERAL Josette, 1993, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? Entretien avec Nicola Savarese », *Jeu: Revue de théâtre*, n° 68 : 119-133.

FRANCE TERRE D'ASILE, 2017, .

FRANCEZ Émilie, 2017, « Politique et représentation du hammam à Marseille. Anthropologie d'un espace-frontière » : 432.

FROT Jacques et CHAVAROCHE Bertrand, 2007, « L'action artistique, outil de lien social », *VST - Vie sociale et traitements*, vol. n° 93, n° 1 : 42-45.

GALLENZA Ghislaine et RAVENEAU Gilles, 2016, « Dynamiques temporelles et sérendipité dans les recherches contemporaines », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, n° 24.

GOFFMAN Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, les Éditions de Minuit.

———, 1974, *Les rites d'interaction*, Paris, les Éditions de Minuit.

GOMEZ-MATA Oscar et RIBAUPIERRE Claire de, 2016, *Le jeu théâtral et les processus d'improvisation*, BSN Press.

GROTOWSKI Jerzy, 1989, « Around Theatre: The Orient-The Occident », *Asian Theatre Journal*, vol. 6, ° 1 : 1-11.

GRUNIG Blanche-Noëlle, 1996, « Théâtre, énonciation, cognition », *Cahiers de praxématique*, n 26 : 15-29.

GUINE-BOUCHERON Eliette, 2011, *La compétence interculturelle chez le comédien*, Musique, musicologie et arts de la scène, Université d'Avignon, Avignon, 397 p.

D'HALLUIN Estelle, 2004, « Comment produire un discours légitime ? », *Plein droit*, n 63 : 30-33.

HAMIDI-KIM Bérénice, 2007, « Théâtre populaire, immigration, intégration et identité nationale... », *Etudes théatrales*, vol. N° 40, n° 3 : 122-135.

HARCHI Kaoutar, 2012, « Entre exils, errances et migrations. L'expérience littéraire de Kateb Yacine », *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, n 1298 : 112-122.

HYMES Dell, 1964a, « Introduction : Toward Ethnographies of Communication », *American Anthropologist*, vol. 66, n° 6 : 1-34.

———, 1964b, « Introduction: Toward Ethnographies of Communication », *American Anthropologist*, vol. 66, n° 6 : 1-34.

KOBELINSKI Carolina, 2010, *L'Accueil des demandeurs d'asile. Une ethnographie de l'attente*, Paris, Edition du Cygne.

LACHAUX Jean-Marc, 2007, « Théâtre et rue en France des années soixante-dix à aujourd'hui », in *Une histoire du spectacle militant*, Vic la Gardiole, Editions l'Entretemps.

LAMIZET Bernard, 2015, « 10. Rhétorique théâtrale et identité argumentative », in Simone Bonnafous, Pierre Chiron, Dominique Ducard, et Carlos Lévy (dir.), *Argumentation et discours politique : Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 111-119.

LE GALLIC Jeanne, 2012, « Le théâtre de l'immigration algérienne dans années 1970 : un théâtre du "dire" », in *Migration, exils, errance et écritures*, Presse universitaires de Paris Ouest : 101-114.

LUMBROSO Émile, 2008, « *Nous sommes tous des exilés...* », ERES.

MAITILASSO Annalisa, 2014, « « Raconte-moi ta migration ». L'entretien biographique entre construction ethnographique et autonomie d'un nouveau genre littéraire », *Cahiers d'études africaines*, n° 213-214 : 241-265.

MERLE Isabelle, 2004, « Les Subaltern Studies, Abstract », *Genèses*, vol. no56, n° 3 : 131-147.

- MICHALON Bénédicte, 2015, « Les espaces de l'attente en migration », in *TerrFerme*.
- MÜLLER Bernard, 2013, « Le terrain : un théâtre anthropologique », *Communications*, vol. 92, n° 1 : 75-83.
- MÜLLER Bernard, SCHNEIDER Arnd, et PASQUALINO Caterina, 2017, *Le terrain comme mise en scène*, Lyon, PUL.
- NOËL Marie-Pierre, 2015, « 1. La classification des discours politiques de Platon à Aristote », in Simone Bonnafous, Pierre Chiron, Dominique Ducard, et Carlos Lévy (dir.), *Argumentation et discours politique : Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 19-27.
- NOIRIEL Gérard, 2012, *Réfugiés et sans-papiers: la République face au droit d'asile XIXe-XXe siècle*, Paris, Pluriel.
- PARSANOGLOU Dimitris, 2004, « Multiculturalisme(S). Les avatars d'un discours », *Socio-anthropologie*, n 15.
- PAYET Adrien, 2010, *Activités théâtrales en classe de langue*, Paris, Broché.
- PETONNET Colette, 1982, « L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *Homme*, vol. 22, n 4 : 37-47.
- PRADIER Jean-Marie, 2017, « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues*, n° 148-149 : 287-300.
- PROBST Johanna, 2011, « Entre faits et fiction: l'instruction de la demande d'asile en Allemagne et en France », *Cultures & Conflits*, n 84 : 63-80.
- RAFONI Béatrice, 2003, « La recherche interculturelle. État des lieux en France », *Questions de communication*, n 4 : 13-26.
- RONCAYOLO Marcel, 1996, *Marseille: les territoires du temps*, Paris, Éd. locales de France diff. Actes Sud.
- SCHECHNER Richard, 2006, *Performance studies: an introduction*, 2nd edition New York (N.Y.) London, Routledge.
- SCHININÁ Guglielmo, 2004, « Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments », *TDR/The Drama Review*, vol. 48, n 3 : 17-31.
- SOS MEDITERRANEE, 2018, *S.O.S Sauvetages en Méditerranée. Livret pédagogique à l'usage des élèves et des enseignants.*, SOS MéditerranéeMarseille.
- TACHE Aurélien, 2018, *Pour une politique ambitieuse d'intégration des étrangers arrivant en France*, Paris, Rapport du ministère de l'intérieur.
- TALLIO Virginie et FRESIA Marion, 2005, *Terrains sensibles : expériences actuelles de l'anthropologie*, Dossier africain EHESSParis.

TEMIME Emile, 1995, « Marseille XXe : de la dominante italienne à la diversité maghrébine », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 11, n° 1 : 9-19.

TIMERA Mahamet, 2014, « Mots et maux de la migration. De l'anathème aux éloges », *Cahiers d'études africaines*, n° 213-214 : 27-47.

TURNER Victor Witter, 1982, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications.

UBERSFELD Anne, 2001, *Le roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, J. Corti, Paris.

VAN GENNEP Arnold, 1981, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc*, Paris, A. et J. Picard.

WEBER Serge, 2009, « Comprendre la mobilité, réinterroger l'intégration », *Revue Projet*, n° 311 : 58-67.

WINKIN Yves, 2001a, *Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain*, Nouvelle édition Paris, De Boeck université Éditions du Seuil.

———, 2001b, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Nouvelle édition Paris, De Boeck université Éditions du Seuil.

ZEGRAR Inès, 2018, *Migrer du vécu à la scène Anthropologie des performances théâtrales en situation d'exil*, Anthropologie sociale et culturelle, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, 95 p.

Annexes

Annexe 1 : Tableau récapitulatif des théâtres Marseillais

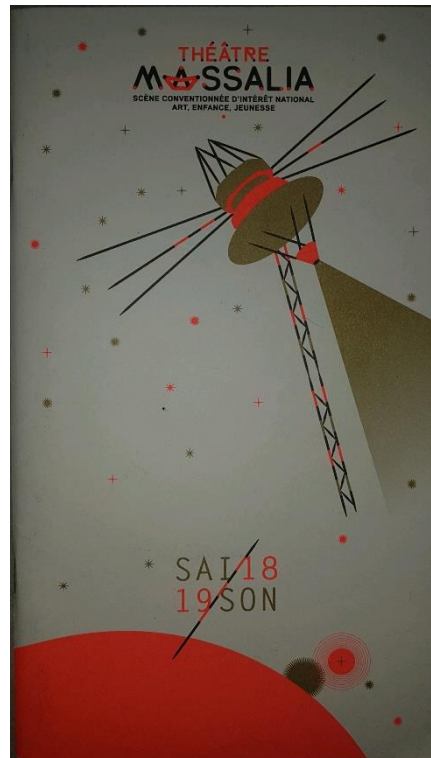
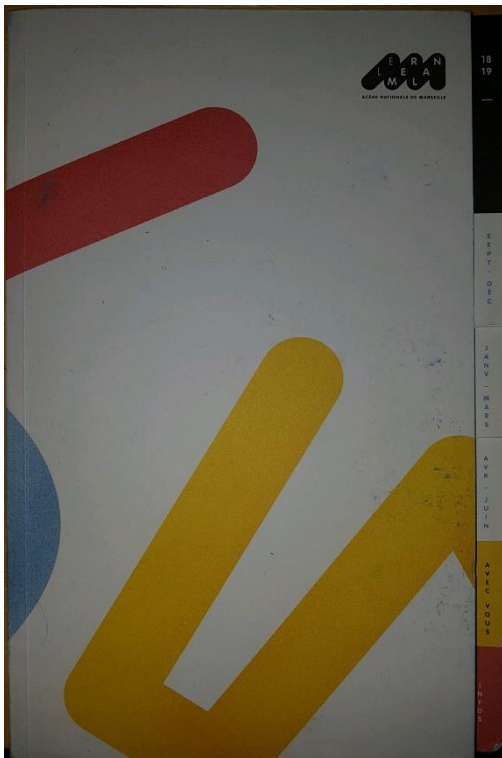
LES THEATRES	Statut	Lieu	Style	Spectacle Professionnel ou amateur	Lien avec la migration observé	Place dans le corpus
Théâtre National La Criée	Centre Dramaturgique national	Quai rive neuve 13007	Spectacle vivant au sens large	Professionnel	Accueil association FLE	Analyse du livret de présentation
Théâtre le Merlan	Scène nationale	Avenue Raimu 13014	Spectacle vivant au sens large	Professionnel	Livret présent dans d'autres théâtres en lien avec la migration	Analyse du livret du livret de présentation
Théâtre la Joliette	Scène conventionnée d'intérêt national	2 place Henri Verneuil 13002	Création, expression et écriture contemporaine Professionnel	Professionnel	Spectacle sur la thématique migratoire	Analyse du livret de présentation Analyse d'une pièce de théâtre
Théâtre Massalia	Scène conventionnée d'intérêt national	41, rue Jobin 13003	Art, enfant, jeunesse	Professionnel	Spectacle sur la thématique migratoire	Analyse du livret
Théâtre du Gymnase	Théâtre municipal et subventionné	4 rue du théâtre français 13001	Grosse production de comédie classique et contemporaine	Professionnel	Aucun	Aucune
Théâtre de l'Odéon	Théâtre municipal	162 la Canebière 13001	Grosse production de comédie classique et contemporaine	Professionnel	Aucun	Aucune

Atelier des Arts	Théâtre municipal	133 Bd Ste Marguerite 13009	Comédie	Professionnel	Aucun	Aucune
Théâtre de la Gare	Théâtre indépendant Compagnie	17 Avenue de Roquefavour, 13015	Comédie Scène ouverte	Professionnel Amateur	Aucun	Aucune
Café-théâtre du têtard	Théâtre indépendant Compagnie	33 Rue Ferrari, 13005	Café-théâtre	Professionnel	Aucun	Aucune
Théâtre du carré rond	Théâtre indépendant	23 Rue des Trois Rois	Théâtre de l'absurde Comédie	Professionnel régional	Aucun	Aucune
Divaldo Théâtre	Théâtre indépendant	69 rue Ste Marguerite	Comédie, Spectacle pour enfants	Professionnel Amateur	Aucun	Aucune
Théâtre du Petit Matin	Théâtre indépendant	67a rue Ferrari 13005	Théâtre contemporain, lecture de littérature contemporaine	Professionnel Amateur	Aucun	Aucune
Théâtre de la Mer	Théâtre indépendant Compagnie Troupe des Lucioles	53 Rue de la Joliette, 13002	Création autour de l'exil et la Méditerranée	Professionnel Amateur	Création ayant la migration/l'exil comme thème	Analyse des flyers Observation des chantiers de création
Théâtre La Cité	Théâtre indépendant Compagnie	54 Rue Edmond Rostand, 13006	Création autour de la jeunesse, du langage et de l'exil	Professionnel Amateur	Création ayant la migration/l'exil comme thème. Atelier de théâtre fait avec des migrants	Analyse des flyers Observation participante des ateliers Entretien formel

Théâtre les Argonautes	Théâtre indépendant Compagnie	33 Boulevard Longchamp, 13001	Création Spectacle vivant diverse	Professionnel Amateur	Accueil d'une troupe de théâtre avec des migrants en 2017-2018	Aucun
Théâtre de l'Œuvre	Théâtre indépendant Association	1 Rue Mission de France, 13001	Création Spectacle vivant divers	Professionnel Amateur	Atelier de théâtre avec des migrants Accueil d'évènements et d'artistes «multiculturels»	Analyse de prospectus Observation participante à l'atelier
Théâtre de l'acte 12	Théâtre indépendant Centre social	1 rue Jean Vague 13012	Spectacle vivant multiculturel	Professionnel Amateur	Centre social et école bilingue franco-arménienne	Aucune

Annexe 2 : Livrets, flyers et prospectus des théâtres et musées

Théâtres subventionnés et conventionnés : dans l'ordre *Théâtre le Merlan*, *Théâtre Massalia*, *Théâtre La criée*, *Théâtre la Joliette*



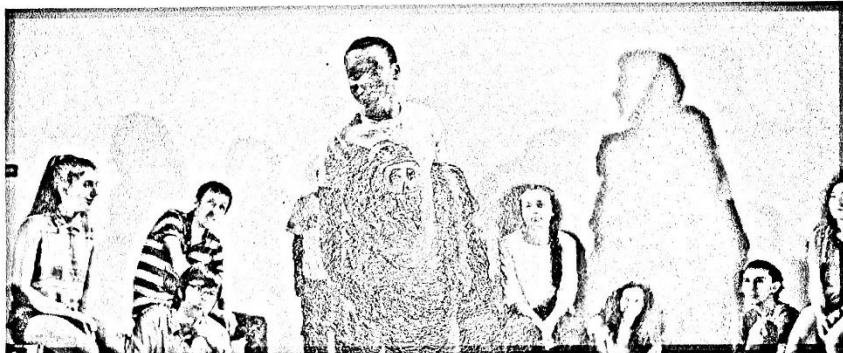
Théâtres indépendants :

4 Biennale
des écritures
du réel

17 mars au 13 avril 2018
Marseille et alentour

D'AILLEURS

THÉÂTRE LA CITÉ - CIE TRAVERSÉE(S) NOMADE(S)
TOUT PUBLIC - THÉÂTRE ADOS - DURÉE (1H30)



© Sigrun Sauerzapfe

« LES MOTS SE SONT ARRÊTÉS AU BORD DE MES LÈVRES ET JE ME SUIS TU. COMMENT TE RACONTER ?
J'AI CONTINUÉ MON CHEMIN DANS LA LANGUE DES AUTRES. JE ME SUIS DIRIGÉ À LEURS GESTES SANS
COMPRENDRE LEURS MOTS. J'AI SUIVI LE CHEMIN QUE M'INDIQUAIENT LES GESTES DE LA LANGUE
INCONNUE. J'AI DORMI DEHORS. J'AI EU DE LA CHANCE. C'ÉTAIT L'ÉTÉ. »

EXTRAIT DU TEXTE « D'AILLEURS »

UNE PROPOSITION DU THÉÂTRE LA CITÉ EN PARTENARIAT AVEC LA FRICHE LA BELLE DE MAI

**Théâtre
La Cité**
espace de récits communs

54 rue Edmond Rostand
13006 Marseille
04 91 53 95 61
contact@theatrelacite.com
www.theatrelacite.com

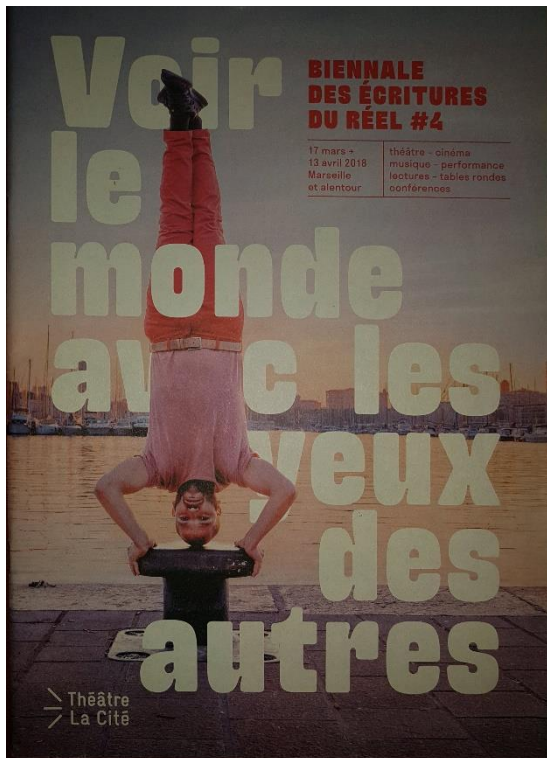
**FRICHE
LA BELLE
DE MAI**

Voir le monde avec les yeux des autres

BIENNALE DES ÉCRITURES DU RÉEL #4

17 mars - 13 avril 2018
Marseille et alentour

théâtre - cinéma
musique - performance
lectures - tables rondes
conférences



Théâtre La Cité

BARBARE ISTIME

Une belle histoire de Marseille !

Par [redacted] et des adolescents
nouvellement arrivés dans la ville

Mise en scène [redacted]
Production Théâtre La Cité

Judi 22 mars 19h30
Vendredi 23 mars 14h30
Samedi 24 mars 15h

Friche la Belle de Mai
Petit Plateau



Réservation www.theatrelacite.com

CRÉATION CIE / 2019

GRUPE DE THÉÂTRE

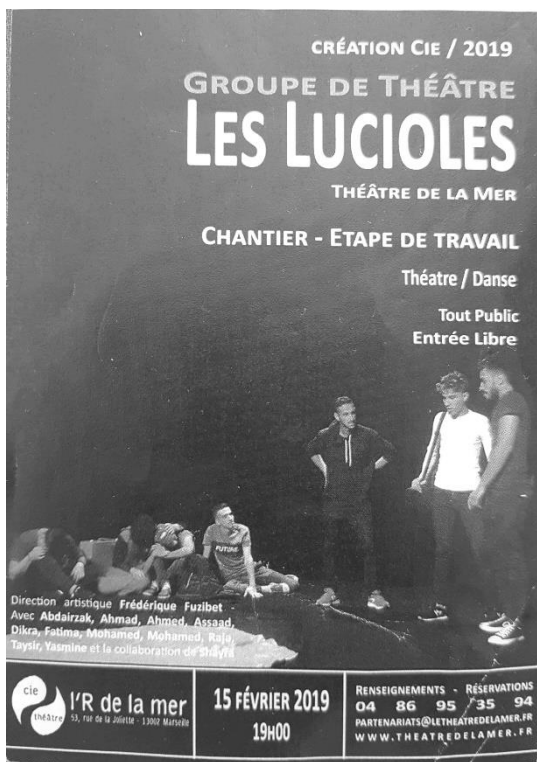
LES LUCIOLES

THÉÂTRE DE LA MER

CHANTIER - ÉTAPE DE TRAVAIL

Théâtre / Danse

Tout Public
Entrée Libre



Direction artistique Frédérique Fuzibat
Avec Abdairzak, Ahmad, Ahmed, Assad, Dikra, Fatima, Mohamed, Mohamed, Rajaj, Taysir, Yasmine et la collaboration de Shafiq

15 FÉVRIER 2019
19H00

RENSEIGNEMENTS - RÉSERVATIONS
04 86 95 35 94
PARTENARIATS@LETHEATREDELAMER.FR
WWW.THEATREDELAMER.FR

Théâtre de la Mer
13, rue de la Joliette - 13002 Marseille

CHANSON MÉTÈQUE
ALESSIO & IOANES

Samedi 13 octobre
21.00
Prix libre
reservation@theatre-oeuvre.com

Chanson métèque, chansons à braver les frontières, ces balafres au visage du monde. Sans origine contrôlée et à l'issue incertaine... C'est en version intimiste, tout près, quasiment autour de la table, que l'on écouterait le rhapsode en exil, l'anarchiste sillonné avec le berger transhumant, un brigand en cavale claquer le grisbi avec une amazone...

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE
1 RUE MISSION DE FRANCE - 130018 ELSANCE



La compagnie Mémoires Vives, avec le soutien de la
DILCRAH et le partenariat du Théâtre de l'Œuvre, propose


FEMME(S) ET RÉSISTANCE(S)

D'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui

CYCLE MÉMORIEL DE TRANSMISSION

Du 21 au 30 Novembre 2018 au Théâtre de l'Œuvre

SPECTACLES • DOCUMENTAIRES • PERFORMANCES



À l'intersection entre éducation populaire et création, entre travaux scientifiques et propositions artistiques, le Cycle Mémoirel de Transmission FEMME(s) ET RESISTANCE(s), D'Ici et d'Ailleurs, D'Hier et d'Aujourd'hui propose un hommage aux résistantes. Ces femmes, oubliées par l'Histoire et les mythes nationaux, qui ont résisté aux oppressions, aux régimes autocratiques, à la domination masculine. Ces femmes qui aujourd'hui encore, à travers le monde, doivent résister à ce qu'on veut leur imposer comme emprisonnement ou libération. Ces femmes à qui on veut imposer un modèle de féminité, un modèle de féminisme...

Musées :



Mucem Du 26 au 30 septembre 2018
Temps fort en lien avec l'exposition
«Ai Weiwei, Fan-Tan»

Exil Être ici
aujourd'hui

Badr El Hammami
Timea Anita Oravec
Filipe Lippe

Mohammed Laouli &
Katrin Ströbel

N O S
récits traces passages erzählungen spuren passagen

S N O

Exposition du 02.09. au 28.10.18
Vernissage le 01.09.18 de 18h à 22h

Salle des Machines
Friche la Belle de Mai

S S و نطق



LE MUCEM ET MARSEILLE EN COMMUN PRÉSENTENT

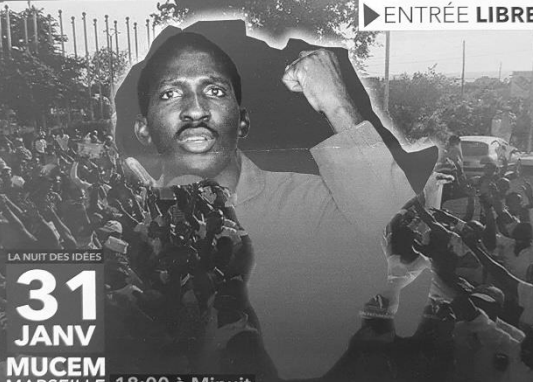
RÉSISTANCES AFRICAINES
"Mémoire partagée et vivante des libérations"

PARRAINÉE PAR AÏSSA MAÏGA

EN PRÉSENCE DES FAMILLES DE : THOMAS SANKARA - PATRICE LUMUMBA
ALI SOILIHU MTSACHIWA - FRANTZ FANON - MEHDI BEN BARKA

TABLE RONDE | DÉBATS | PROJECTIONS | FORUM ASSOCIATIF

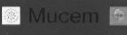
▶ ENTRÉE LIBRE



LA NUIT DES IDÉES
31 JANV
MUCEM
MARSEILLE 18:00 à Minuit

INVITÉS : LOUIS GEORGES TIN, WILLIAM BOURDON, LAURENCE NDONG, SAÏD BOUAMAMA,
JACOB TATSITSA, THOMAS DELFOMBE, KAKO NUBUKPO, CHEIKH FALL, MAKAILA NGUELLA,
MICHÈLE RIVASI, ABDELKERIM YACOUB KOUNDOUGOUMI, THOMAS DIETRICH ET AHAMADA SMIS

MODÉRATEURS : PASCAL BLANCHARD, FELIX BLANC ET ALAIN GRESH



Annexe 4 : Tracts militants distribués lors de manifestations

Sauvons l'Aquarius et le sauvetage en mer

Cette pétition vous est adressée par SOS MEDITERRANEE et Médecins Sans Frontières (MSF) à signer en ligne sur
<https://you.wemove.eu/campaigns/sauvons-l-aquarius-et-le-sauvetage-en-mer>

En tant que citoyens, nous nous associons à l'équipage de l'Aquarius, le dernier navire civil de sauvetage en mer Méditerranée centrale, pour demander à tous les Etats d'Europe de respecter l'obligation de sauvetage en mer. Cet impératif doit primer sur toute considération d'ordre politique, dans le respect du droit international.

Nous exhortons tous les Etats en Europe à :

- Prendre toutes les mesures nécessaires pour permettre à l'Aquarius de repartir au plus vite mener sa mission vitale de sauvetage,
- Respecter l'obligation de porter assistance aux personnes en détresse en mer,
- Assumer leurs responsabilités étatiques en établissant un véritable modèle de sauvetage en Méditerranée.

L'Aquarius opère en Méditerranée centrale depuis 31 mois, et a secouru 29.523 personnes lors de 230 opérations de sauvetage.

Ces derniers mois, la mission de recherche et sauvetage de l'Aquarius a été l'objet de manœuvres politiques délibérées visant à y mettre fin. Le navire s'est vu retirer deux fois son pavillon en un mois : d'abord par Gibraltar, puis par le Panama. En empêchant l'Aquarius d'opérer, d'autres vies seront perdues aux portes de l'Europe, des vies perdues en silence, alors que l'Europe ferme les yeux.

Pour ces raisons, nous exhortons tous les Etats en Europe à prendre les mesures nécessaires pour permettre à l'Aquarius de reprendre sa mission vitale de sauvetage au plus vite, en octroyant sans délai un pavillon au navire.

Au cours des derniers mois, les marins et sauveteurs des navires de sauvetage civils ont été témoins de développements politiques en Méditerranée centrale incompatibles avec le droit international et maritime. Les navires de sauvetage civils sont empêchés dans leur mission ; l'obligation de porter assistance en mer n'est plus respectée. La solidarité et l'humanité sont criminalisées, en mer et à terre.

Pour ces raisons, nous exhortons tous les Etats en Europe à respecter l'obligation de porter assistance aux personnes en détresse en mer et à dénoncer les manœuvres visant à criminaliser les sauveteurs et travailleurs humanitaires.

Face à la défaillance des Etats européens à répondre à la tragédie humanitaire en Méditerranée centrale, sur la route migratoire la plus dangereuse au monde, l'Aquarius a poursuivi ses opérations de sauvetage aux côtés d'autres navires de sauvetage. Les moyens de sauvetage font toujours cruellement défaut pour porter secours à celles et ceux qui risquent leurs vies en fuyant la Libye où leurs droits sont systématiquement bafoués. De plus, depuis le mois de juin, il n'existe plus de système opérationnel pour débarquer les rescapés dans un port sûr.

Pour ces raisons, nous exhortons tous les Etats Europe à assumer leurs responsabilités en établissant un modèle de sauvetage européen en Méditerranée, incluant un mécanisme prévisible et pérenne de débarquement des rescapés dans un port sûr.

Des êtres humains meurent. L'Aquarius, avec le soutien de la société civile, tente de les secourir. Rejoignez-nous en signant cette pétition pour nous aider à défendre les valeurs d'humanité et de solidarité en mer.



Sauvons l'Aquarius

et le sauvetage en mer

Manifestation nationale
Samedi 6 octobre 14h30


A Marseille, départ sous l'ombrière > Mucem
Toutes infos :
<http://www.sosmediterranee.fr/evenements/rassemblement-citoyen-pour-laquarius>

Annexe 5 : témoignages produits par SOS Méditerranée

Témoignage 1 :

TÉMOIGNAGE

Mouctar a 21 ans



Il vient de Guinée-Conakry. A bord de l'Aquarius, il raconte son passage du Mali à l'Algérie et parle des rançons exigées tout au long du trajet : « A Talhandak¹⁴, comme nous ne pouvions pas payer puisqu'on nous avait tout volé un peu avant d'arriver, nous avons d'abord été battus avec des bâtons puis étranglés avec les tuyaux qui servaient à pomper l'essence des bidons. Ensuite, on nous a mis face au soleil et si on ne le regardait pas, on nous giflait... Ça a duré des heures puis ça s'est arrêté sans qu'on sache pourquoi puis ça a repris, sans raison aussi. Puis au bout d'un moment ils ont rassemblé tous les passagers. Ceux qui n'ont pas pu racheter de billet ont été emmenés en prison jusqu'à ce qu'ils paient à nouveau. Ceux qui ont réussi à repayer le voyage, comme moi, sont repartis mais pas pour longtemps, car le chauffeur nous a abandonnés dans le désert (de Hoggar). En plein milieu des déserts, il survient toujours quelqu'un qui propose de nous « aider ». Là c'était une femme à qui le chauffeur du camion nous avait en fait revendus. Elle nous a proposé de nous héberger et de nous donner à manger. Nous n'avions pas mangé depuis très longtemps alors, au fond, nous étions contents. Puis elle a proposé de nous trouver d'autres billets - moyennant finances bien sûr... »

La route s'est poursuivie de la même façon jusqu'à un « foyer » de Timiaouine en Algérie, comme il s'en trouve tant sur tout le long de ces réseaux : « A peine arrivés dans ce foyer, le propriétaire, un certain Eza, nous a enfermés avec un bol de bouillie par jour pour toute nourriture, prétextant qu'il nous avait tirés des mains de rebelles et que nous devions le rembourser de la somme versée pour notre « libération », soit : 230 €. A ce stade du voyage, ceux qui ne pouvaient pas payer repartaient au Mali ». Mouctar est resté 4 jours dans cet endroit avant de réussir à s'enfuir •

14. Dernière ville du Mali avant l'Algérie

Témoignage 2 :

TÉMOIGNAGE

Zeineb a 19 ans



TÉMOIGNAGE

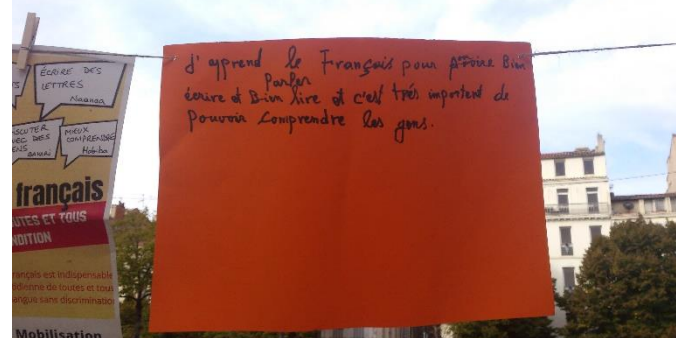
Un jeune Malien a tenté 3 fois la traversée

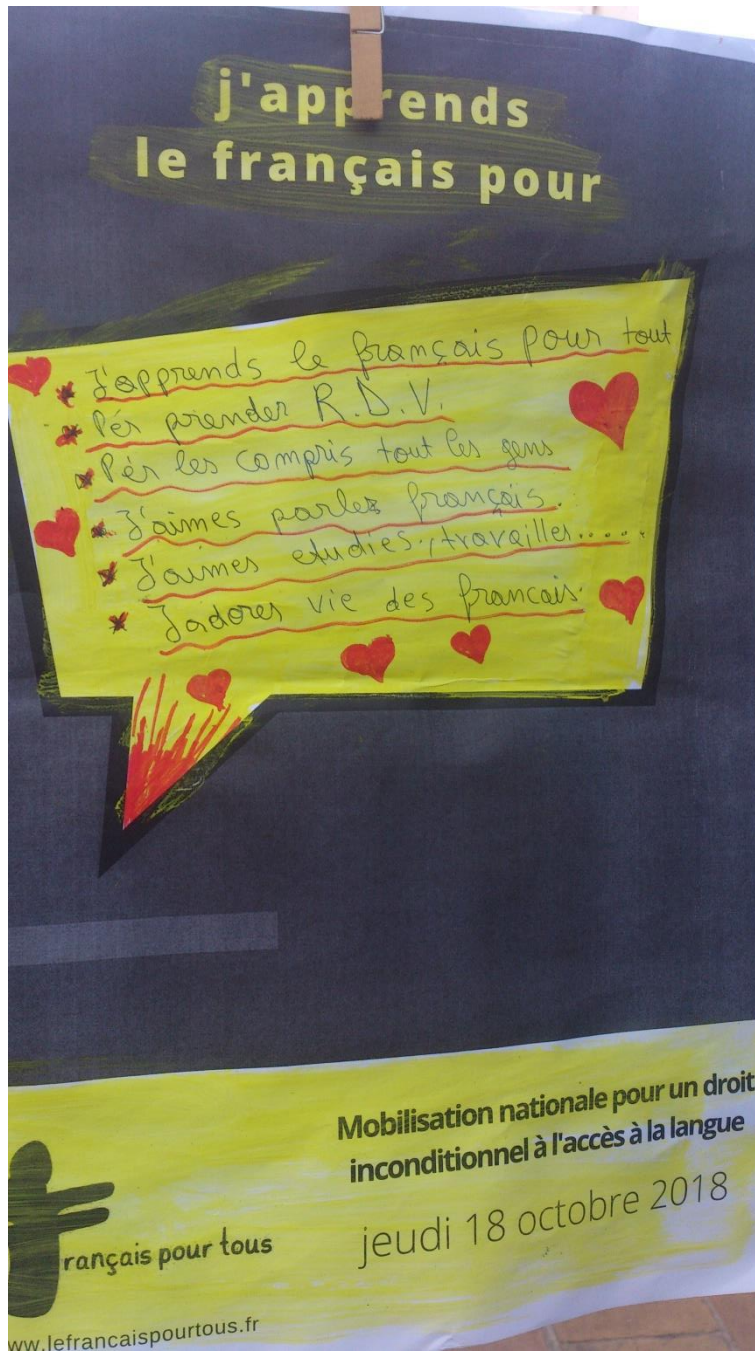
« La première fois nous avons été arrêtés par les Asma Boys, les bandits de la mer. » La deuxième fois, le bateau pneumatique sur lequel il se trouvait a été intercepté par la marine libyenne : « Il y a environ deux mois, j'ai été arrêté par la marine libyenne. Ce jour-là, deux canots pneumatiques avaient été lancés en mer et une fois dans les eaux internationales, l'autre bateau pneumatique était percé et se dégonflait. Nous avons commencé à faire des appels à l'aide. Quand nous avons vu un hélicoptère, nous avons pensé que c'était des humanitaires. Mais le navire est arrivé et nous avons vu le drapeau libyen, nous avons essayé de nous échapper. Tout le monde était inquiet. Ils ne nous ont pas laissé nous échapper, ils ont continué à nous suivre. Afin de ne pas risquer la vie des gens, parce qu'il y avait beaucoup de femmes et beaucoup d'enfants parmi nous, nous les avons finalement laissé faire. Dieu merci, personne n'est tombé dans l'eau.

Hier, quand le bateau espagnol est arrivé, nous étions inquiets, mais après j'ai dit à mes amis : "Regardez comment ces gens nous traitent bien ici. Sur le bateau libyen, ils ne nous avaient même pas donné de l'eau ; une fois qu'ils nous avaient tirés hors du canot, ils sont allés se laver tout de suite, et puis ils mangeaient devant nous, sans rien nous donner." »

Une fois débarqués dans le port de Tripoli, les naufragés interceptés ont été remmenés en prison : « Quand nous avons débarqué, les organisations internationales étaient présentes, elles ont pris nos adresses et ensuite on nous a mis dans des bus, et remmenés en prison. Les prisons ne sont pas organisées, elles étaient très étroites, il était presque impossible de s'asseoir. Tu dois marcher sur ton frère pour passer. Il n'y avait pas d'organisations humanitaires qui venaient dans la prison, on avait même du mal à obtenir de l'eau. Nous avons bu lentement parce que nous ne savions pas s'ils nous apporteraient encore de l'eau plus tard. Un jour, ils ont apporté 5 litres, puis nous avons passé trois jours sans eau. Il vaut mieux être rapatrié que de rester dans les prisons libyennes. D'autres disent qu'il vaut mieux se noyer que de rester dans les prisons libyennes. Nous risquons notre vie, mais vraiment il vaut mieux se noyer que d'être arrêté par la marine libyenne. C'est comme si nous vivions de nouveau l'esclavage. » ●

Annexe 6 : Photos prises lors de l'évènement « pour un droit inconditionnel à l'accès à la langue »





ZEGRAR Inès, 2019, *Scènes d'exil. Analyse des ateliers de théâtre construits avec des personnes en situation de migration*. Mémoire, Aix-Marseille université, Aix-en-Provence.

Résumé :

L'étude de la pratique du théâtre avec des personnes en situation d'exil met en exergue les enjeux culturels, sociaux et juridiques auxquels elles sont confrontées dans le pays d'accueil et plus particulièrement à Marseille. Ce mémoire analyse la place de la pratique théâtrale dans un parcours migratoire. Le théâtre apparaît comme un outil de communication endogène et artistique de l'expérience de l'exil dans un contexte de saturation de discours sur la migration. Tantôt outil d'apprentissage corporel et linguistique, tantôt soin psychologique et social, la pratique du théâtre peut servir à raconter la migration afin de partager une expérience vécue et de faire lien dans le pays d'accueil. Ces productions discursives permettent de nuancer les discours politico-médiatiques dominants en montrant une autre réalité. Ce mémoire est l'occasion de voir si l'anthropologie et l'art sont heuristiques pour comprendre les frictions identitaires en situation interculturelle.

Mots clés : théâtre, migration, *performance studies*, communication, récit d'exil.