



IdeAs
Idées d'Amérique

17 | 2021
Villes et culture dans les Amériques

L'art de résister : de la pratique théâtrale à la lutte pour la reconnaissance dans les favelas de Rio de Janeiro

The art of resisting: from theatrical practice to the struggle for recognition in the favelas of Rio de Janeiro

A arte de resistir : da prática teatral à luta pelo reconhecimento nas favelas do Rio de Janeiro

Fanny Arnulf



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ideas/10716>

DOI : [10.4000/ideas.10716](https://doi.org/10.4000/ideas.10716)

ISSN : 1950-5701

Éditeur

Institut des Amériques

Ce document vous est offert par Université libre de Bruxelles - ULB



Référence électronique

Fanny Arnulf, « L'art de résister : de la pratique théâtrale à la lutte pour la reconnaissance dans les favelas de Rio de Janeiro », *IdeAs* [En ligne], 17 | 2021, mis en ligne le 01 mars 2021, consulté le 06 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/10716> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ideas.10716>

Ce document a été généré automatiquement le 4 juin 2021.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

L'art de résister : de la pratique théâtrale à la lutte pour la reconnaissance dans les favelas de Rio de Janeiro

The art of resisting: from theatrical practice to the struggle for recognition in the favelas of Rio de Janeiro

A arte de resistir : da prática teatral à luta pelo reconhecimento nas favelas do Rio de Janeiro

Fanny Arnulf

Introduction

- 1 Le Brésil, neuvième puissance économique mondiale, fait partie des dix pays les plus inégalitaires au monde. Si les inégalités d'ordre économiques sont les plus tangibles, elles sont intrinsèquement liées à des inégalités, d'ordre sociales, raciales et spatiales. Dans le paysage urbain brésilien, ce phénomène se traduit par une importante fragmentation socio-spatiale des grandes villes. Notre étude de cas se concentre sur la ville de Rio de Janeiro où 22,4 %¹ de la population carioca² vit aujourd'hui dans les favelas. Stigmatisées depuis leur apparition comme des lieux de criminalité et de violence, de nombreuses favelas se sont imposées comme des symboles de résistance face aux diverses formes d'exclusions subies par leur population. Bien que le niveau d'engagement militant et les formes de mobilisations soient nettement hétérogènes d'une favela à une autre, de nombreux mouvements de résistance liant pratique artistique et militantisme ont vu le jour ces dernières années. Le théâtre, la danse, la musique, la photographie ou encore le cinéma se sont en effet imposés comme des outils majeurs dans la construction sociale et identitaire de jeunes favelados³. Nous nous concentrerons ici sur des formes de résistance liées à la pratique théâtrale. Le

théâtre, par sa capacité à créer du dialogue et à conscientiser les individus face aux situations discriminantes, s'est révélé un outil majeur dans le paysage militant des favelas cariocas. C'est pourquoi nous avons cherché à comprendre comment la pratique théâtrale peut mener de jeunes favelados à entamer une lutte pour la reconnaissance de leurs droits. Notre étude de cas se concentre sur la pratique spécifique du Théâtre de l'Opprimé dans le complexe de favelas de la Maré, à Rio de Janeiro. La Maré est un ensemble de seize favelas situées dans la zone nord de la ville. Elle compte aujourd'hui plus de cent trente-sept mille habitants et fait partie des zones les plus violentées de Rio. Notre enquête de terrain⁴ s'appuie sur un travail d'observation participante⁵ de six mois auprès de trois groupes du Théâtre de l'Opprimé, dont nous détaillerons l'activité par la suite. Nous avons par ailleurs réalisé une vingtaine d'entretiens semi-directifs⁶ avec des jeunes actrices et acteurs, tous âgés entre dix-neuf et trente-sept ans, habitants du complexe de la Maré ou membres actifs du Centre du Théâtre de l'Opprimé (CTO). L'analyse de nos données s'est effectuée à l'aide d'un cadre théorique organisé autour de la théorie de la lutte pour la reconnaissance. Au cœur de nombreuses recherches dans les domaines de la philosophie sociale et politique, le concept de reconnaissance a surtout été développé par trois philosophes contemporains sur lesquels nous nous sommes appuyés. En premier lieu, la théorie de la lutte pour la reconnaissance développée par le philosophe et sociologue allemand Axel Honneth, qui permet d'appréhender les motifs moraux à l'origine des conflits sociaux. Le concept de *reconnaissabilité* développé par la philosophe américaine Judith Butler qui propose une nouvelle lecture des critères normatifs à l'origine des catégorisations sociales. Enfin, l'approche de la justice sociale de la philosophe Nancy Fraser, qui permet d'analyser les imbrications entre les différentes formes d'injustices. C'est grâce à l'articulation de ces réflexions théoriques ainsi qu'à l'apport de nos données empiriques, que nous avons appréhendé le lien entre pratique théâtrale et lutte pour la reconnaissance, dans les favelas de Rio de Janeiro.

- 2 Un certain nombre d'études s'intéressent aux nouvelles formes de contestation dans les favelas mais peu de recherches se sont penchées sur la pratique théâtrale comme outil de lutte et de résistance dans ces espaces. Dans le domaine des sciences politiques et sociales, le lien entre art et résistance apparaît comme « un objet d'étude à la fois classique et encore peu exploré⁷ ». Néanmoins, quelques travaux ont été réalisés sur le théâtre communautaire en Amérique latine, dans lesquelles l'art est étudié comme un outil de transformation sociale ou encore de revendication identitaire et mémorielle⁸. Une partie de la littérature scientifique s'est par ailleurs intéressée au théâtre comme forme de contestation⁹ et plusieurs travaux sur le théâtre politique¹⁰ ont fait émerger des outils pertinents pour penser le rôle du théâtre dans les processus de politisation et d'engagement militant. Les concepts d'artivisme, de théâtre-militant ou encore de théâtre de lutte politique, témoignent de la diversité des liens entre théâtre, politisation et engagement militant. Nous nous baserons dans notre étude de cas sur le concept d'artivisme pour appréhender les expériences théâtrales et militantes que nous avons observées. Grâce au dialogue entre les notions de reconnaissance et d'artivisme, notre étude de cas souhaite mettre en lumière la relation entre engagement militant et pratique artistique dans des espaces marqués par les discriminations et violences systémiques.

Les Favelas, espaces marginalisés

Violences et discriminations dans les favelas cariocas

- 3 Pour comprendre les dynamiques de lutte et de résistance en jeu dans les favelas cariocas il faut, en premier lieu, identifier les formes de discriminations et de violence qui les traversent. On peut relever trois principaux types de discriminations : les discriminations de type territorial, racial et social. Pour comprendre leur imbrication, il est intéressant de revenir sur les dynamiques sociétales qui ont accompagné l'apparition des favelas. Les premières favelas sont apparues à Rio à la fin des années 1890¹¹, mais c'est à partir des années 1950 que la majorité d'entre elles se sont développées. À cette période, le Brésil connaît sa deuxième grande vague d'industrialisation¹², qui s'accompagne d'un exode rural sans précédent et d'une explosion de l'urbanisation dans les grandes villes. À Rio, les populations venues en majeure partie du nord-est du pays, sont amenées à s'installer dans des habitations collectives et précaires du centre-ville, appelées *cortiços*¹³ ou à construire illégalement des logements de fortune en périphérie de la ville. Les *cortiços*, considérés par les pouvoirs publics comme « l'ancre du vagabondage et du crime¹⁴ », deviennent rapidement la cible de campagnes hygiénistes et ségrégationnistes¹⁵. Leurs habitants se voient alors contraints de quitter leur logement, se résignant à la construction d'habitats illégaux en bordure de ville. Des milliers d'habitations précaires apparaissent alors dans la périphérie de Rio, avec un accès plus que limité à l'eau, à l'électricité et autres services publics. Ce phénomène va créer des paysages urbains fragmentés entre villes formelles et villes informelles¹⁶. Après plusieurs décennies de dictature militaire (1964-1985), le retour à la démocratie en 1986 laisse émerger de nouvelles perspectives politiques et sociales pour les favelas, avec la proposition d'un certain nombre de plans d'urbanisations¹⁷. Néanmoins peu d'entre eux furent menés à leur terme et les favelas continuèrent à se développer en marge de la ville. Ce phénomène de marginalisation socio-spatiale a donné lieu à une absence de légitimité et de reconnaissance des populations faveladas. C'est pourquoi les politiques urbaines du xx^e siècle ont posé les bases d'une société profondément inégalitaire qui, comme le stipule J. Butler, permet « à certaines vies d'apparaître comme humaines, tout en reléguant celles qui ne se conforment pas aux cadres normatifs dans le domaine des menaces pour l'humanité¹⁸ ».
- 4 La séparation territoriale s'appuie par ailleurs sur des formes de discriminations sociales et raciales. Pour H. Jaguaribe, dès sa période d'industrialisation le Brésil est composé de deux sociétés distinctes : une société moderne et une société « primitive », « qui comprend la majorité absolue du peuple brésilien¹⁹ ». La séparation entre les populations pauvres et riches reste aujourd'hui encore extrêmement marquée, avec 1 % de la population qui détient 50 % des richesses nationales²⁰. Le critère racial est quant à lui omniprésent dans les dynamiques d'exclusion et de marginalisation. Comme le souligne l'anthropologue K. Munanga, il existe au Brésil « une hiérarchisation sociale qui associe "couleur", standing et classe²¹ ». L'imbrication de ces différentes formes d'inégalités a mené les populations faveladas à créer divers réseaux d'entraide ainsi que des formes d'autogestion entre autres basées sur une économie parallèle liée au narcotrafic. C'est principalement sur la présence du narcotrafic dans les favelas que les pouvoirs publics justifient les mesures sécuritaires mise en place dans ces dernières. Comme en témoignent trois membres du collectif de théâtre *Nos do Morro* et habitants de la favela de Vidigal : « Quand le narcotrafic s'est fortifié dans les favelas, nous

sommes devenus des ennemis sociaux, c'est à dire que n'importe quelle personne qui habitait dans la favela est devenu un ennemi social²² ». [Notre traduction] Bien que « les chiffres concernant la population des favelas participant directement au trafic n'atteignent pas 1 %²³ », la société brésilienne imagine ces proportions beaucoup plus importantes. Ce phénomène se traduit par un processus de criminalisation et de diabolisation des favelas et vient légitimer des politiques sécuritaires drastiques, souvent meurtrières, qui considèrent les habitants des favelas comme « des ennemis virtuels qu'on peut priver de droits et de voix ²⁴ ».

Théâtre et résistance dans les favelas cariocas

- 5 Dans le contexte de violence et de stigmatisation que connaît la majeure partie des favelas cariocas, un certain nombre de mouvements de lutte et de résistance se sont organisés et un important tissu associatif, culturel et artistique s'est développé. Si les formes de luttes sont variées, la culture et l'art ont souvent joué un rôle central dans les dynamiques militantes au Brésil²⁵. La pratique artistique, et en particulier celle du théâtre, a connu un succès croissant dans plusieurs favelas de Rio de Janeiro et des groupes de plus en plus nombreux se sont créés pour revendiquer sur scène leurs aspirations politiques et sociales.
- 6 Dans le complexe de la Maré, les favelas les plus violentées sont celles où ont émergé le plus d'initiatives associatives et artistiques. Le Centre des Arts de la Maré (le CAM), se trouve par exemple dans la favela *Nova Holanda*, qui fait partie des favelas les plus touchées par le narcotrafic et les opérations policières. Le CAM a ouvert ses portes en 2009 et propose des cours de danse et de théâtre aux habitants de la Maré ainsi que des spectacles gratuits. Cet espace génère une vie culturelle de quartier, qu'il est même difficile de trouver dans les lieux artistiques plus conventionnels du centre de Rio. Les retombées de cette initiative sont nombreuses, puisqu'au milieu des tirs réguliers entre narcotrafiquants et policiers, de plus en plus de jeunes gens consacrent leurs après-midis à la danse ou au théâtre. Dans un espace aussi touché par la violence, la précarité et les discriminations, la pratique artistique permet d'ouvrir de nouvelles perspectives en générant une modification des trajectoires individuelles et collectives et en créant de nouvelles manières de penser la favela. Les retombées sociales sont de ce fait probantes et un nombre croissant de jeunes favelados a décidé de s'emparer de la pratique artistique pour lutter contre les violences et les discriminations. C'est dans cette logique que se sont créés les trois groupes du Théâtre de l'Opprimé dans le complexe de la Maré. Comme le notait Paulo Victor, acteur et *coringa*²⁶ du groupe *Pantera* :

Je crois qu'on arrive à trouver dans l'art la réponse à tout, la réponse à cette construction de la violence, parce qu'ici nous ne sommes pas dans un lieu violent mais violenté, à l'intérieur de ces violences, on essaye de se réinventer, de se projeter dans le futur et c'est là que l'art apparaît, l'art apparaît toujours comme un outil²⁷. [Notre traduction]
- 7 La pratique artistique permet ainsi de déconstruire le processus de criminalisation des favelas et l'image de violence qui leur est systématiquement assignée. C'est ce dont témoigne la sociologue Eliana Sousa Silva, co-créatrice de l'association *Redes da Maré*, pour qui les formes de sociabilité communautaire, comme le théâtre, permettent de valoriser la favela, en démontrant qu'elle « n'est pas unilatéralement un espace négatif, qui se définit par des manques, des incompétences, des carences et des vides. Et que

c'est aussi un lieu de créativité citoyenne, dans tous les domaines de l'activité humaine²⁸ ». [Notre traduction] Son approche reflète la logique de créativité-militante mise en place par les différents groupes du Théâtre de l'Opprimé dans le complexe de la Maré.

Théâtre de l'Opprimé et artivisme

- 8 Le Théâtre de l'Opprimé est né dans les années 1970 au Brésil sous l'impulsion d'Augusto Boal, dramaturge et metteur en scène brésilien. L'ambition politique et sociale d'Augusto Boal était de rompre avec la tradition conventionnelle du théâtre, en mettant les moyens de production artistique à disposition des opprimés. Sa méthodologie s'est construite en dialogue avec la pédagogie des opprimés élaborée par Paulo Freire, qui cherchait à « promouvoir chez le peuple touché par une action éducative, une conscience claire de sa situation objective²⁹ ». Boal et Freire ont généré à leur époque une révolution pédagogique, artistique et populaire à travers leur approche. À la fois distinctes et complémentaires, les différentes méthodes du Théâtre de l'Opprimé varient selon l'urgence sociale et l'environnement de travail des actrices et acteurs. Parmi elles, la plus populaire aujourd'hui au Brésil est le théâtre *forum*. Cette méthode a pour objectif de conscientiser les spectateurs sur leur situation d'oppression en les transformant en « spect-acteurs ». Augusto Boal voyait le théâtre *forum* comme une « répétition de la révolution³⁰ », permettant d'abolir l'idée d'un « citoyen-spectateur » en le transformant en « citoyen-acteur »³¹. Avec pour ambition de « contribuer à la transformation de réalités injustes³² », les méthodologies du Théâtre de l'Opprimé permettent de transformer l'espace scénique en un espace de lutte et de résistance où des voix jusqu'alors silencieuses sont invitées à s'exprimer. À Rio de Janeiro, le centre du Théâtre de l'Opprimé (CTO) a été créé à la fin du gouvernement de la junte militaire en 1985.
- 9 Il existe à ce jour trois groupes de Théâtre de l'Opprimé dans le complexe de la Maré : le groupe *Marémoto*, le groupe *Maré 12* et le groupe *Pantera*. Le travail engagé par ces groupes prend racine dans les problématiques sociales et politiques propres aux parcours personnels des actrices et acteurs. Dans cette logique, le groupe *MaréMoto*, composé d'étudiants et d'étudiantes, travaille sur le racisme institutionnel dans l'accès à l'université, le groupe *Maré12* est composé de jeunes femmes qui travaillent sur les violences quotidiennes liées au machisme dans le cercle familial et dans la favela. Enfin, le groupe *Pantera*, premier groupe de théâtre brésilien réunissant des personnes LGBTQI+, faveladas et noires, travaille sur les problématiques liées à l'homophobie et aux discriminations raciales dans les milieux LGBTQI+. L'objectif commun de ces trois groupes est de créer des formes artistiques à partir des expériences de stigmatisation et de violence subies par les actrices et acteurs en tentant de les faire monter en généralité. En passant du micro au macro, du cas personnel à une histoire plus générale, le Théâtre de l'Opprimé permet de représenter sur scène des situations d'oppression et de violence dans lesquelles chaque habitant de la favela pourrait s'identifier.
- 10 En ce sens, les dynamiques théâtrales générées par le CTO peuvent être assimilées à des formes d'artivisme. Comme le résume Monika Salzbrunn, ce néologisme entre art et activisme, permet de qualifier « l'engagement social et politique d'artistes militants³³ » mais aussi « l'art utilisé par des citoyen.ne.s comme moyen d'expression politique³⁴ ».

Les processus de création et de représentation des groupes du CTO dans le complexe de la Maré, sont une hybridation entre ces deux définitions, puisqu'il s'agit en premier lieu de citoyens qui utilisent le théâtre comme expression politique et qui dans certains cas deviennent des artistes-militants. Dans les favelas, la dynamique artiste participe à une logique de déconstruction des catégorisations sociales, en produisant « des images et des discours qui visent à susciter de nouvelles représentations non seulement de la favela mais, plus largement des espaces de marges que sont les favelas³⁵ ». Dans notre étude de cas, la dynamique artiste dépasse la simple critique d'un système et permet la mise en place de réflexions et d'actions collectives face aux dynamiques d'exclusion raciale, sociale et spatiale dans les favelas.

De la pratique artistique à la lutte pour la reconnaissance

Rassembler et déconstruire

- 11 En premier lieu, la pratique du théâtre dans les favelas permet de rassembler des individus, grâce à la formation de groupes de théâtre. La création d'un « nous » apparaît comme une étape cruciale pour faire face aux oppressions. Dans le complexe de la Maré, les trois groupes du Théâtre de l'Opprimé se sont constitués comme des coalitions, c'est-à-dire des groupes qui « se retrouvent autour d'expériences similaires de violences subies³⁶ ». Comme le note J. Butler :

Quand des corps se rassemblent comme ils le font pour exprimer leur indignation et mettent en acte leur expérience plurielle dans l'espace public, ils revendiquent quelque chose de plus large : ils demandent à être reconnus et valorisés ; ils exercent le droit d'apparaître, de mettre en pratique une liberté ; ils demandent une vie viable³⁷.

- 12 En se fortifiant en tant que groupe, les acteurs et actrices créent une microsociété qui existe le temps des répétitions. Cette microsociété est régie par des règles qui lui sont propres et qui diffèrent des cadres normatifs de la société extérieure. L'espace-temps de la répétition permet alors de créer un lieu imperméable aux schémas sociaux de l'extérieur et de mettre à distance les situations stigmatisantes. Les répétitions sont ainsi des moments de témoignage, d'écoute et de débats. Le passage entre l'expérience individuelle et le récit est le premier échelon dans la prise de conscience du caractère systémique des discriminations. Le temps de la répétition permet ainsi de déconstruire collectivement les discriminations et de réfléchir ensemble à des moyens efficaces de les combattre.
- 13 C'est ce qu'implique le travail de création du Théâtre de l'Opprimé où les actrices et acteurs sont invités à partager leurs expériences personnelles et à les mettre à distance en les représentant sur scène. La première étape du processus de création consiste à trouver la thématique sur laquelle les acteurs et actrices souhaitent travailler. Cette thématique s'inscrit dans leurs propres expériences de stigmatisation et de violence, qu'ils vont devoir partager avec le reste du groupe. Commence alors le travail théâtral, qui consiste à faire monter en généralité ces expériences personnelles pour pouvoir les représenter sur scène. Ces premières étapes de création marquent le point de départ du processus de conscientisation, qui occupe une place centrale tant dans la pédagogie de l'opprimé, que dans les méthodologies du Théâtre de l'Opprimé. Pour Paulo Freire, il ne

peut y avoir d'émancipation sociale tant que les individus n'ont pas « pas développé une conscience critique de leur situation³⁸ ». C'est pourquoi la méthodologie du Théâtre de l'Opprimé permet aux acteurs et actrices de développer un regard critique sur leurs expériences pour pouvoir ensuite les transposer sur scène et tenter d'éveiller une conscience critique chez les spectateurs. Les représentations jouent de ce fait un rôle majeur et permettent d'élargir le processus de conscientisation au-delà du groupe.

- 14 Ce travail demande par ailleurs aux actrices et acteurs de déconstruire un certain nombre de schémas sociaux, de manière à se détacher des cadres normatifs existants. La méthodologie du Théâtre de l'Opprimé est intimement liée à l'idée de déconstruction des normes sociales préétablies. Dans le cas du complexe de la Maré, il s'agit de déconstruire l'image de violence, systématiquement apposée aux favelas et à travers cela, déconstruire les schémas sociaux issus de l'histoire coloniale du Brésil. Ce travail se traduit par la création de nouveaux récits sur la favela. Le théâtre permet alors de repenser la manière de se raconter et de se représenter en interrogeant publiquement les schémas sociaux et économiques à l'origine des processus de marginalisation et de stigmatisation. Les acteurs du Théâtre de l'Opprimé utilisent ainsi le théâtre pour reprendre le pouvoir sur le discours dominant et se réapproprier leur histoire. Comme le stipule Gabriel :

Faire du théâtre, c'est raconter nos histoires, parce qu'on nous fait taire, c'est très important que nous racontions nos histoires de vie sinon personne ne le fait, mais c'est particulièrement difficile, parce que nous venons d'un système où nous ne sommes pas écoutés, où même notre parole n'est pas légitime. Donc nous devons contester contre le complexe de supériorité des blancs mais aussi contre notre propre complexe d'infériorité. C'est très dur. Mais on commence à se familiariser avec la lutte, elle est quotidienne, ici c'est lutter ou lutter, il n'y pas d'autre option dans nos vies³⁹. [Notre traduction]

Le fait d'avoir sur scène des acteurs et actrices noirs, favelados, LGBTQI+ est par ailleurs une avancée significative. Car ces corps sont historiquement absents des plateaux de théâtre, de la télévision ou du cinéma ou alors cantonnés aux mêmes rôles. Comme l'exprime Paulo Victor : « Nous avons besoin de commencer à nous voir, on est fatigué de ce théâtre qui ne nous représente pas, on a besoin de se représenter et c'est ce qu'on commence à faire en construisant nos propres récits⁴⁰ ». [Notre traduction] En se produisant sur scène, les acteurs et actrices vont de ce fait rétablir dans la narration, ce que Nancy Fraser appelle le « déséquilibre de participation ».

Théâtre de l'Opprimé et éducation populaire

- 15 Dans notre recherche, la pratique théâtrale s'inscrit comme un outil d'éducation populaire sur différentes problématiques, en particulier sur les questions relatives au racisme, à l'homophobie et au machisme. Dans les groupes que nous avons observés, le processus d'éducation populaire commence par un travail sur les mots, leurs origines et leurs résonances, afin de déconstruire les formes de langage discriminatoires. Dans un second temps, ce travail permet de réfléchir à de nouveaux termes pour qualifier les oppressions et violences vécues. Comme le relèvent de nombreux groupes militants, il est crucial de nommer les oppressions pour pouvoir les combattre. Cette logique est centrale dans les groupes du Théâtre de l'Opprimé. Nous avons pu observer ce processus auprès du groupe *Pantera*, lors de leur création sur le racisme et l'hypersexualisation des corps noirs dans les applications de rencontres LGBTQI+. Dans un premier temps, les actrices, acteurs et *coringas* se sont longuement appliqués à repenser

les définitions des termes homophobie, travesti, transsexuel, homosexuel et queer. Ce travail s'avère primordial car il permet un processus de transmission, de conscientisation et de déconstruction face à des sujets encore très sensibles au Brésil. Par ailleurs, ce travail pousse les actrices et acteurs à débiter une démarche de recherche qui les incite à lire et à s'informer sur les problématiques qui les touchent personnellement. Ils prennent alors conscience qu'ils ne sont pas seuls à réfléchir sur ces questions, ce qui vient diminuer le sentiment de marginalisation. Il était intéressant de voir les nuances interprétatives pour chacun et chacune et les difficultés parfois à nommer leur situation personnelle. Cela révèle combien les champs de l'homosexualité et de la transsexualité restent tabous au Brésil et particulièrement dans les favelas. Comme le note Gabriel, acteur et *coringa* du groupe *Pantera* :

Tu ne peux pas être gay, ni être lesbienne. Tu n'as pas l'espace pour le dialogue, dans notre histoire, sur ce territoire, il n'y a jamais eu un espace pour le dialogue, parce qu'on ne peut pas dialoguer sur ces questions-là, tu es un homme ou tu es une femme hétérosexuel, point. Donc avoir un groupe de théâtre qui va penser des actions, des pièces, des interventions artistiques sur cette thématique, à l'intérieur de cet espace qui est dominé par le narcotrafic, totalement évangélique, construit sur une idéologie qui fut créée comme une institution pour tuer les LGBT, c'est résister et transformer, parce que c'est ouvrir un canal, une fissure, à l'intérieur d'un contexte où c'est presque impossible. Et c'est ce qu'on a fait⁴¹. [Notre traduction]

- 16 Le processus d'éducation populaire s'effectue par ailleurs lors de représentations dans des écoles, qui permettent de transmettre aux plus jeunes un certain nombre d'outils pour réfléchir aux discriminations raciales, spatiales, sociales ainsi qu'aux inégalités de genre. C'est pourquoi le Théâtre de l'Opprimé s'inscrit comme outil d'éducation populaire majeur, d'une part pour les jeunes actrices et acteurs mais aussi pour le public.

Le théâtre comme outil de politisation et de lutte pour la reconnaissance

- 17 Le rapport au politique dans la pratique théâtrale est parfois ambigu chez les acteurs et actrices du complexe de la Maré, car il n'est pas toujours conscient. Ces derniers ne sont pas forcément politisés avant de commencer le théâtre et dans la majorité des cas, c'est le théâtre qui les mène au politique et non l'inverse. Si l'on s'appuie sur le sociologue Jacques Lagroye, le processus de politisation est la « requalification des activités sociales les plus diverses, requalification qui résulte d'un accord pratique entre des agents sociaux enclins, pour de multiples raisons, à transgresser ou à remettre en cause la différenciation des espaces d'activités⁴² ». Dans notre cas, il n'est pas uniquement question d'espaces d'activités mais avant tout de différentiel de reconnaissance et de participation. Comme le note Bérénice Hamidi-Kim, le théâtre-action permet dans un premier temps un processus de politisation au moment de la création et un processus de reconnaissance sociale au moment des représentations⁴³. C'est précisément les dynamiques en œuvre dans les groupes de Théâtre de l'Opprimé dans le complexe de la Maré où la politisation débute lorsque le théâtre vient questionner les normes sociales préétablies. Comme le révèle une enquête sur la politisation de la parole, ce processus peut être mesuré par deux indices : « la montée en généralité – à partir de cas individuel, ponctuel, anecdotique, en référer à un contexte plus global qui permet d'expliquer la situation présente, de la mettre à

distance et donc potentiellement de la modifier – et la conflictualisation des situations⁴⁴ ». Ces caractéristiques apparaissent dans chacune des créations du Théâtre de l'Opprimé, qui travaille systématiquement à partir des problématiques individuelles des acteurs et actrices, pour les faire monter en généralité et les représenter sur scène de manière à provoquer une réaction chez les spectateurs. Ce procédé, propre au Théâtre de l'Opprimé et au théâtre-action, mène les acteurs et actrices à un processus de conscientisation qui vient bouleverser leur rapport au politique. Comme le stipule Marcela Farfan, *coringa* du groupe *MaréMoto* :

Le Théâtre de l'Opprimé, forme des êtres politiques, plus que des acteurs et des actrices, n'importe quelle personne qui est traversée par la méthodologie du Théâtre de l'Opprimé va découvrir son lieu social, se découvrir aussi comme un être capable de transformer la société, se découvrir comme une personne qui renforce les pratiques discriminatoires, machistes, racistes ou bien comme une personne opprimée aussi et ça c'est le premier pas vers la transformation sociale. La conscience de l'être politique⁴⁵. [Notre traduction]

- 18 La prise de conscience de l'être politique apparaît comme un élément majeur dans le processus de politisation. Néanmoins, cela peut mener à différents degrés d'engagement militant. La principale forme d'engagement que nous avons observée est l'engagement dans l'action sociale. Pour le philosophe Axel Honneth, cet engagement permet à l'individu de sortir de la situation paralysante de l'humiliation subie passivement et de la faire accéder à une nouvelle relation positive à soi⁴⁶. Quand les acteurs et actrices parviennent à sortir de cet état d'impuissance en s'engageant dans une résistance collective, ils découvrent, grâce au théâtre, une forme d'expression par laquelle ils peuvent « se convaincre indirectement de leur propre valeur morale ou sociale⁴⁷ ». L'engagement dans l'action sociale se concrétise dans notre cas via la participation à des événements, manifestations, conférences et débats autour des principales formes d'oppressions dans les favelas. Cette tendance est particulièrement présente dans les groupes du Théâtre de l'Opprimé qui génèrent eux-mêmes un nombre important d'événements de ce type autour de leurs créations. En dehors des pièces de théâtre *forum* et des représentations en milieu scolaire, les spectacles du Théâtre de l'Opprimé sont souvent suivis de conférences ou de débats autour des problématiques abordées pendant la représentation.
- 19 Une autre variable importante est que les représentations du Théâtre de l'Opprimé viennent défier les limites territoriales existantes à Rio de Janeiro. Les groupes vont en effet jouer dans les quartiers riches et à l'inverse, certains spectateurs des classes moyennes à riches se rendent dans les favelas pour assister à des représentations. La pratique théâtrale permet ainsi de bouleverser les constructions territoriales et sociales, en venant conscientiser les acteurs mais aussi les spectateurs sur les cadres normatifs qui régissent leur citoyenneté. Dans cette dynamique, le théâtre permet d'ouvrir d'autres perspectives politiques et sociales qui viennent contrer le manque de reconnaissance des favelas et de leurs habitants. L'absence de reconnaissance, intrinsèquement liée au processus de marginalisation des favelas, joue en effet un rôle majeur dans la politisation et l'engagement militant des actrices et acteurs du complexe de la Maré. Les expériences de discriminations, de mépris, les violences symboliques et physiques subies au quotidien, sont autant de motifs moraux qui les poussent à lutter pour la reconnaissance de leurs droits. Pour Maiara, *coringa* du groupe *Maré12* : « Il y a tant de choses sur lesquelles on doit nous reconnaître, notre histoire, qui nous sommes et notre place ici dans ce pays⁴⁸ ». [Notre traduction] La lutte pour la

reconnaissance s'étend sur de nombreux enjeux, comme l'accès au soin, à l'éducation, mais de manière générale il s'agit d'une lutte pour la reconnaissance de droits fondamentaux. Dans cette perspective, la pratique du Théâtre de l'Opprimé permet aux actrices et acteurs de s'appropriier les enjeux sociaux et politiques de leur époque et de réfléchir collectivement à de nouvelles formes de résistance.

Conclusion

- 20 La pratique du Théâtre de l'Opprimé dans les favelas s'inscrit dans une nouvelle dynamique de lutte et de résistance mise en place par les habitants pour faire face aux différentes formes de violence et de discriminations. Ce phénomène vient bousculer les formes classiques de mobilisation populaire. En créant des espaces de rassemblement, de débat et de résistance, le Théâtre de l'Opprimé permet de générer une transformation sociale à l'échelle individuelle mais aussi communautaire. Le rayonnement sociétal des initiatives artistiques dans le complexe de la Maré est de ce fait historique. La pratique du Théâtre de l'Opprimé s'inscrit dans un mouvement de transformation sociale qui dépasse la seule dimension culturelle et artistique. L'expérience théâtrale dans les favelas engage ainsi un important mouvement de réflexion sur les discriminations et violences systémiques présentes au Brésil. Par ailleurs, les représentations théâtrales permettent de transformer l'espace public en un espace de confrontation avec l'altérité et le retour sur soi, un espace de « reconstruction réflexive des identités collectives ⁴⁹ ». Dans un pays où la culture passe en grande partie par les médias de masse, la création de coalitions artistiques dans les favelas permet de générer des processus de transmission et d'éducation populaire sans précédent. C'est grâce à ces dynamiques que les jeunes actrices et acteurs du complexe de la Maré peuvent se réapproprier leur histoire. En ce sens, la pratique théâtrale engendre une réelle transformation sociale, à l'échelle individuelle, communautaire mais aussi sociétale. En permettant la réappropriation de l'espace public et la réaffirmation culturelle, le théâtre permet aux actrices et acteurs favelados de revendiquer leur voix et leur existence, en venant déconstruire les cadres normatifs d'une société encore profondément inégalitaire.

BIBLIOGRAPHIE

Arrigoni, Mathilde, *Le théâtre contestataire*, Paris, Les Presses de Sciences Po, collection Contester, 2017.

Bautès, Nicolas, *L'expérience « artiste » dans une favela de Rio de Janeiro*. Cahiers de géographie du Québec, Département de géographie de l'Université Laval, 2010.

Benhabib, Seyla, *The Claims of Culture, Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton university Press, 2002.

Boal, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, La Découverte, Poche, 1997.

BOUCHAREB, Rachid, « Des employé.e.s de boutique entre résignation et volonté de lutte. Examen des formes d'agir face à la domination », *Les mobilisations sociales à l'heure du précarité*, Didier Chabanet et Frédéric Royall (coord.), Rennes, Presses de l'EHESP, 2011.

Butler Judith, *Ce qui fait une vie, Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, ZONES, 2010.

Butler, Judith, *Rassemblement, pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016.

CHATELAIN-LE PENNEC, Mado, *Dans les coulisses du social. Théâtre de l'opprimé et travail social*, avec la participation de BOAL Julian, Toulouse, Érès, 2010.

Sophie Coudray, « Le théâtre de l'opprimé », *Recherches & éducations*, n° 16, 2016, 65-77.

Das, Veena and Deborah Poole, *Anthropology in the Margins of the State*, Santa Fe, N.M: School of American Research Press, 2004.

DUFOURNET, Hélène, et al., « Art et politique sous le regard des sciences sociales », (Introduction), *Terrains & travaux*, vol. 13, n° 2, 2007.

Duchesne Sophie, Haegel Florence, « Entretiens dans la cité, ou comment la parole se politise », *Espaces Temps*, p. 76-77, 2001.

Elgoyhen, Lucie, *Le théâtre communautaire argentin : Quand les voisins montent sur scène*, nouvelle édition, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2016.

Ferrarese, Estelle, « Nancy Fraser, Théorie de la société et théorie de la justice », *Sciences sociales et engagement* (dir. Neumann/Vincent), Paris, Syllepse, 2003.

Fukelman, María, « Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires », *Teatro independiente : historia y actualidad* / P. Alonso, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (comp.), Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2017.

Goirand, Camille, *La politique des favelas*, Paris, Karthala, 2003.

GRYNER, Simone, « Pourquoi sommes-nous violents ? La violence à Rio de Janeiro : quelques questions cliniques », *Journal français de psychiatrie*, vol. 34, n° 3, 2009.

GUÉGUEN, Haud, et Guillaume MALOCHET, *Les théories de la reconnaissance*, Paris, La Découverte, 2012.

Hamidi-Kim, Bérénice, « Théâtre-action ou théâtre d'intervention ? », *Revue politique* n° 65, 2010.

Jaguaribe, Helio, *Alternativas do brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

Kabenguele, Munanga, *Negritudes*, Sao Polo, Editora Atica, 1986.

Lagroye, Jacques (dir.), *La politisation*, Paris, Belin, 2003.

Lemoine, Stéphanie et Ouardi, Samira, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

Lespes Muñoz Elena, *Marginália, résister aux limites de l'art dans le Brésil des années 60-70*, Essais n° 9, 2016.

Machado, Ricardo, « La richesse mise à nu », *Autres Brésil*, n° 517, 2018.

Marciato Erminia, Sette Whitaker Ferreira João, « Le Brésil, entre injustices spatiales et le combat pour la justice spatiale », *Justice spatiale et politiques territoriales*, Dufaux F., Philifert P. (Org.), Paris, Presses Universitaires Paris Ouest, 2013.

Mathieu, Lilian, et Balasinski, Justyne, *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Mudryk-Cros Jeanine, « La lutte pour la reconnaissance », *Les cahiers psychologie politique*, n° 35, 2019.

Pereira Bezerra Antonia, Boal Augusto, *Entretien avec Augusto Boal*, Caravelle, n° 73, 1999.

Piret, Cécile, *La pédagogie des opprimés de Freire, un projet radical pour l'éducation permanente*, Publication ARC-Action et Recherche Culturelle ASBL, 2019

Márcia, Pereira Leite, « La favela et la ville : de la production des « marges » à Rio de Janeiro », *Brésil(s)*, n° 3, 2013.

Octavie, Paris, « Les populations des cortiços », *Espace populations sociétés*, 2014.

Salzbrunn, Monika, « Artivisme », dans *Anthropen.org*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019.

Santos, Barbara, *Teatro del Oprimido, Raices y Alas, una teoria de la práxis*, Kuringa, 2017.

Sousa Silva, Eliana, *Testemunhos da Maré*, Aeroplano, 2013.

Valladares, Licia, *La favela d'un siècle à l'autre*, nouvelle édition, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

NOTES

1. Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos (IPP), Sistema de Assentamentos de Baixa Renda (SABREN), (consulté le 20 mai 2020)
2. Le terme carioca signifie « de Rio de Janeiro ».
3. Comme mentionné dans A. Dias (2013) : « Dans le contexte brésilien, le terme favelado peut revêtir une connotation péjorative, renvoyant aux stigmates liés aux habitants des favelas. Ici, il sera employé simplement pour désigner les habitants des favelas, pour des raisons purement linguistiques ».
4. L'enquête de terrain a été réalisée entre les mois d'août 2018 et janvier 2019.
5. Nous avons accompagné ces trois groupes durant six mois et observé leurs processus de création et de représentation.
6. Vingt et un entretiens semi-directifs ont été réalisés autour de trois thématiques : violences et discriminations dans les favelas, rapport à la politique et au militantisme, pratique théâtrale et résistance.
7. DUFOURNET, H. & al., Art et politique sous le regard des sciences sociales : (introduction). *Terrains & travaux*,13(2), 2007
8. Elgoyhen, L. 2016. Chanter le retour du collectif : les spectacles de théâtre communautaire. In *Le théâtre communautaire argentin : Quand les voisins montent sur scène*. Paris : Éditions de l'HEAL. doi :10.4000/books.iheal.3131
9. Balainsinsky J., Matthieu L. (2006), *Art et contestation*, Rennes : Presses universitaires de Rennes
10. Arrigoni M., *Le théâtre contestataire*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2017
11. Valladares L., *La favela d'un siècle à l'autre*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006
12. Whitaker Ferreira J. et Maricato E., *Le Brésil, entre injustices spatiales et le combat pour la justice spatiale*, dans Dufaux F., Philifert P. (Org.) *Justice spatiale et politiques territoriales*, Paris : Presses Universitaires Paris Ouest, 2013
13. Habitat collectif et multifamilial du centre des grandes villes brésiliennes, dans Octavie Paris, « Les populations des cortiços », *Espace populations sociétés*

14. Valladares L., *op. cit.*
15. Menées à Rio par Pereira Passos, maire de la ville entre 1902 et 1906, dans Valladares Licia, *op. cit.*
16. Whitaker Ferreira J. et Maricato E. (2013), *op. cit.*
17. Programme Favela Bairro 1994
18. Gueguen H., Malochet G., *Les théories de la reconnaissance, La découverte, 2012 p.104*
19. *Ibid.*, p.65
20. Machado R., *La richesse mise à nu*, Autres Brésil, 2018
21. Kabenguele M., *Negritudes*, Editora Atica, 1986, p.34
22. Entretien avec trois membres du groupe Nos do Morro, novembre 2018
23. Gryner S., *Pourquoi sommes-nous violents ? La violence à Rio de Janeiro : quelques questions cliniques*, *Journal français de psychiatrie*, vol. 34, 2009, no. 3, pp. 50-55.
24. *Ibid.*
25. Lespes Muñoz E., « Marginália, résister aux limites de l'art dans le Brésil des années 60-70 », *Essais*, 9 | 2016, 142-156
26. Un coringa est « un joker, qui exerce une fonction pédagogique et maïeutique », cité dans Pereira A., *A Poética do Oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais*. In : *Caravelle*, n°70, 1998, p.155
27. Entretien avec Paulo Victor, novembre 2018
28. Silva E., *Testemunhos da Maré*, Aeroplano, 2013 p.12
29. Boal J., *La pédagogie des opprimés selon Paulo Freire, Dans les coulisses du social. Théâtre de l'opprimé et travail social*, ERES, 2010 pp. 23-24.
30. Boal A., *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, La Découverte, Poche, 1997, p.46
31. Pereira Bezerra A., Boal A., *Entretien avec Augusto Boal*. In : *Caravelle*, n°73, La fête en Amérique Latine, 1999, pp.241-252.
32. Santos B., *Teatro del Oprimido, Raices y Alas, una teoria de la práxis*, Kuringa, 2017, p 30-31
33. Lemoine S. et Ouardi S., *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris : Éditions Alternatives, 2010
34. Salzbrunn M., "Artivisme", dans *Anthropen.org*, Paris, Éditions des archives contemporaines., 2019
35. Bautès N., *L'expérience "artiviste" dans une favela de Rio de Janeiro*. *Cahiers de géographie du Québec*, Département de géographie de l'Université Laval, 54 (153), 2010, pp.471-498.
36. Butler J. (2010), *Ce qui fait une vie, Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, ZONES, p.142
37. Butler J. (2016), *Rassemblement, pluralité, performativité et politique*, fayard, p.37
38. Piret Cécile, *La pédagogie des opprimés de Freire, un projet radical pour l'éducation permanente*, Publication ARC- Action et Recherche Culturelle ASBL, 2019
39. Entretien avec Gabriel, octobre 2018
40. Entretien avec Paulo Victor, novembre 2018
41. Entretien avec Gabriel, octobre 2018
42. Lagroye J. (dir.) (2003), *La politisation*, Paris, Belin, p. 361
43. Hamidi-Kim B., *Théâtre-action ou théâtre d'intervention ?* *Revue politique*, 2010, n° 65
44. Duchesne S. et Haegel F., *Entretiens dans la cité, ou comment la parole se politise*, « repérage du politique », *Espaces temps* 76/77, 2001, p.95-109
45. Entretien avec Marcela, décembre 2018
46. Mudryk-Cros J., « La lutte pour la reconnaissance », *Les cahiers psychologie politique [En ligne]*, 2019 n° 35
47. Bouchareb R., *Des employé(e)s de boutique entre résignation et volonté de lutte. Examen des formes d'agir face à la domination*, Didier Chabanet éd., *Les mobilisations sociales à l'heure du précaire*. Presses de l'EHESP, 2011, pp. 99-124
48. Entretien avec Maiara, décembre 2018

49. Benhabib S., *The Claims of Culture, Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton university Press, 2002, p. 130

RÉSUMÉS

Face aux différentes formes de violences et de stigmatisation présentes dans les favelas de Rio de Janeiro, de nouveaux modes de résistance s'organisent. Les formes classiques de mobilisations populaires se voient bousculées par des mouvements de contestation qui prennent appui sur de nouveaux outils de résistance. La pratique artistique et en particulier le théâtre jouent un rôle important dans ce domaine, en créant des espaces de dialogue, de transmission et de conscientisation. À partir de données empiriques récoltées durant une enquête de terrain de six mois dans le complexe de favelas de la Maré à Rio de Janeiro, notre travail propose de comprendre comment la pratique du Théâtre de l'Opprimé peut mener les actrices et acteurs favelados à entrer dans une lutte pour la reconnaissance de leurs droits. En s'appuyant sur un cadre théorique articulé autour de la théorie de la lutte pour la reconnaissance, cette recherche appréhende le rapport entre art, politisation et engagement militant, dans un espace marqué par la violence et la marginalisation.

New forms of resistance have been emerging in the favelas of Rio de Janeiro, to cope with different ways of violence and stigmatization. The classic forms of popular mobilization are shaken up by protest movements which capitalize on new tools of activism. Artistic practices - and in particular theater - play an important role in this area, by creating spaces for dialogue, transmission of knowledge and awareness. Based on empirical data collected during a six-month field survey in the Maré favela complex (Rio de Janeiro), our work aims to understand how the practice of the Theater of the Oppressed can lead favelados actresses and actors to engage in a struggle for the recognition of their rights. Building on the theory for recognition this research investigates the relationship between art, politicization and activism, in space hit by violence and marginalization.

Diante das diferentes formas de violência e estigmatização presentes nas favelas do Rio de Janeiro, novos modos de resistência estão se organizando. As formas clássicas de mobilização popular são abaladas por movimentos de protesto que se baseiam em novas ferramentas de ativismo. A prática artística e em particular o teatro desempenham um papel importante nesta área, criando espaços de diálogo, transmissão e sensibilização. Com base nos dados empíricos colhidos durante uma pesquisa de campo de seis meses no complexo de favelas da Maré, no Rio de Janeiro, nosso trabalho se propõe a compreender como a prática do Teatro do Oprimido pode levar atrizes e atores favelados a entrar na luta pelo reconhecimento de seus direitos. A partir de um referencial teórico articulado em torno da teoria da luta pelo reconhecimento, esta pesquisa apreende a relação entre arte, politização e ativismo, em um espaço marcado pela violência e marginalização.

INDEX

Mots-clés : Favelas, théâtre de l'Opprimé, lutte pour la reconnaissance, résistance, activisme

Palavras-chave : Favelas, teatro do Oprimido, luta pelo reconhecimento, resistencia, ativismo

Keywords : Favelas, theater of the Oppressed, struggle for recognition, resistance, activism

AUTEUR

FANNY ARNULF

Fanny Arnulf est doctorante au sein du département de science politique de l'Université Libre de Bruxelles. Elle réalise une thèse rattachée au CEVIPOL et au centre AmericaS. Ses recherches portent sur le lien entre pratique théâtrale et engagement militant dans des espaces marginalisés au Brésil et en Palestine. fanny.arnulf@gmail.com