

S P H È R E S



– 1 –

M É T A M O R P H O S E S E T B O U L E V E R S E M E N T S

J O U R N É E S D ' É T U D E

1 2 - 1 3 A V R I L 2 0 1 2

I D E N T I T É S C U L T U R E L L E S T E X T E S E T T H É Â T R A L I T É E A 4 2 7 7

U N I V E R S I T É D ' A V I G N O N E T D E S P A Y S D E V A U C L U S E

S P H È R E S

La revue Sphères a pour objectif de diffuser les travaux des doctorants et jeunes chercheurs participant aux journées d'études organisées par les doctorants du laboratoire Identités Culturelles, Textes et Théâtralités (ICTT). Cette publication se veut sphère d'échanges pluridisciplinaires entre les différents domaines de recherche en Arts, Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales.

S O M M A I R E

| | |
|---|----|
| PREFACE | |
| -MARJORIE AMBROSIO | IV |
| BOULEVERSEMENTS IDENTITAIRES ET NARRATIFS DANS LES ŒUVRES DE BRIAN CASTRO | |
| -MARJORIE AMBROSIO | 1 |
| LE THÉÂTRE <i>VERBATIM</i> EN TRADUCTION : UNE TRIPLE MÉTAMORPHOSE | |
| -CYRIELLE GARSON | 13 |
| PARCOURS INITIATIQUE DE SPECTATEURS : TRAVERSÉES DU FESTIVAL D'AVIGNON | |
| -ELSA BELHOMME | 23 |
| UNE NOUVELLE FAÇON DE PENSER LE PUBLIC : LE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC | |
| -JOHANNA BIEHLER | 33 |
| DE L'UTILISATION DU TERME « RÉVOLUTION » DANS LES TECHNOLOGIES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION : LE CAS DES OUTILS DE MÉDIATION NUMÉRIQUE AU MUSÉE | |
| -EVA SANDRI | 44 |
| GANGS MAORI, MÉTAMORPHOSES TRIBALES ET BOULEVERSEMENTS SOCIAUX : UNE APPROCHE NON- TÉLÉOLOGIQUE | |
| -GRÉGORY ALBISSON | 52 |
| LES PENTECÔTISMES AFRICAINS, SOCLE DE MÉTAMORPHOSES. LE CAS DU CAMEROUN | |
| -SARIETTE BATIBONAK | 63 |

Préface

« *On a bouleversé la Terre avec des mots* » – Alfred de Musset

Les notions de métamorphoses et bouleversements offrent un vaste champ d'étude aux Arts, Lettres, Langues (ALL) et Sciences Humaines et Sociales (SHS). L'histoire, qu'elle soit littéraire, culturelle ou sociale, présente de multiples exemples de bouleversements, de métamorphoses renouvelant d'anciennes formes du même phénomène. Ces journées proposaient ainsi d'approcher, par extension, les notions de modification, d'évolution, de transformation ou même de changement dans des cas spécifiques propres aux ALL et SHS.

Les travaux recueillis permettent d'esquisser les contours de situations de bouleversements, de métamorphoses humaines.

Le travail de l'écrivain australien Brian Castro abordé par Marjorie Ambrosio à travers les romans *Birds of Passage* (1983) et *After China* (1992) permet de bouleverser la notions d'identité, mais aussi de métamorphoser le langage à travers une écriture défamiliarisante.

Le langage se prête aussi à la métamorphose lorsqu'il s'agit de traduction. C'est ce que l'article de Cyrielle Garson aborde, en mettant en avant toute la complexité sous-jacente à ce travail dans le cas du théâtre *Verbatim*.

L'expérience théâtrale peut, quant à elle, être bouleversante lorsqu'elle propose une expérience innovante. Elsa Belhomme présente la pièce *Cargo Sofia-Avignon* de Stefan Kaegi, parcours initiatique qui remet en question les notions d'espaces scéniques et bouleverse le rapport du festivalier au spectacle.

Les métamorphoses du théâtre vont de paire avec celles de son public. Le travail de Johanna Biehler examine ainsi l'émergence d'un théâtre jeune public dont les enjeux doivent s'adapter aux exigences de ce public spécifique.

Allier passé et présent est une préoccupation majeure pour la préservation et la promotion de la culture. Les musées doivent, eux aussi, faire face aux bouleversements actuels entraînés par le développement des nouvelles technologies. Éva Sandri étudie la pertinence de la notion de bouleversement dans le cas du projet de rénovation du *Museon Arlaten* d'Arles.

L'article de Grégory Albisson analyse en quoi le gang maori est une innovation culturelle que la recherche persiste à arrimer à un passé fantasmé. Une telle lecture ne se contente pas de redéfinir les coordonnées du passé mais bouleverse notre perception de la réalité présente du gang urbain.

Les pratiques religieuses traversent, elles aussi, des métamorphoses au gré de l'histoire des sociétés, et c'est le cas du Cameroun que Sariette Batibonak examine à travers dans son étude du pentecôtisme africain.

Les bouleversements et les évolutions appellent aux métamorphoses, et les réponses aussi diverses que particulières de chacun amènent à réfléchir sur un point commun essentiel à ces cas spécifiques : la capacité de l'être humain à créer du changement et à s'y adapter.

Marjorie Ambrosio

Bouleversements identitaires et narratifs dans les œuvres de Brian Castro

Marjorie Ambrosio

Résumé

À travers une expérience de lecture défamiliarisante, les romans *Birds of Passage* (1983) et *After China* (1992) de Brian Castro permettent de questionner la pertinence des définitions identitaires. La fragmentation des identités des personnages ainsi que les bouleversements narratifs offerts par des voix narratoriales multiples ont pour effet de déstabiliser le lecteur, qui se retrouve face à un langage dont le sens semble être différé à l'infini, lui offrant ainsi l'espace nécessaire pour repenser les notions d'identités nationales et individuelles.

Introduction

La notion de bouleversement, centrale à ces journées d'étude et porteuse de sens et de questions dans notre société contemporaine, peut se définir comme étant l'« action de transformer de façon brutale, de semer la confusion » et ayant pour résultat « la perturbation, le trouble, l'altération ».¹ Cette notion de bouleversement peut se trouver aussi bien dans l'expérience de l'écriture que dans l'expérience de la réception des œuvres littéraires. En effet, l'écriture peut se vivre comme une action à visée de transformation, de questionnement, parfois de manière indirecte et souple, parfois de façon tout à fait brutale. La réception de certaines œuvres littéraires peut tout autant être vécue comme une expérience qui perturbe, sème la confusion, le trouble. C'est une telle écriture et expérience de lecture que cette étude présente à travers l'écrivain Brian Castro.

Le bouleversement identitaire commence par l'auteur lui-même. Comme son nom ne l'indique pas, Brian Castro est un auteur australien d'origine chinoise. Ainsi qu'il aime à le raconter, il serait né lors d'une traversée en bateau entre Macau et Hong Kong en 1950. A cette naissance au caractère transitoire et mouvant s'ajoutent la complexité de ses origines familiales – qui nous emmènent au Portugal et en Angleterre – ainsi que sa vie passée en Australie où il a été envoyé en pension à l'âge de 11 ans.

¹ Robert: *dictionnaire de la langue française*. 2^e éd., 1985, Tome 2.

La question de la confusion, de l'altération de l'identité – et par extension de l'altérité – semble de fait occuper une place majeure dans ses romans qui ne sont pourtant pas des témoignages. Loin de parler au nom de la communauté chinoise migrante, Castro se réclame travailler pour lui-même dans son entreprise hautement littéraire. La complexité de ses œuvres, la littéralité de son écriture, lui ont valu bon nombre de prix² mais aussi de critiques, ainsi que des difficultés à faire publier ses manuscrits.³ En effet, les multiples références culturelles et intertextuelles qu'il utilise, ainsi que la poésie qui émane de ses œuvres pourtant dites de fiction,⁴ éloignent sa littérature à la fois de l'esprit égalitaire australien⁵ et de la catégorie appelée « littérature migrante ».⁶

C'est donc en cela que Castro mérite toute notre attention, puisqu'il parvient à l'aide du langage – outil dont l'utilisation semble aussi évidente que ce qu'elle est problématique – à bouleverser la narration telle qu'on la connaît afin de souligner une altérité qui, loin d'être limitée à l'identité des personnages, nous amène à questionner notre propre identité et les mécanismes qui sous-tendent sa création.

La présente étude portera sur son premier et son quatrième romans, *Birds of Passage*⁷

² L'on notera particulièrement l'Australian/Vogel Literary Award décerné à son premier roman *Birds of Passage* en 1982, et le Victorian Premier's Literary Award pour *After China* en 1992.

³ Les maisons d'éditions majeures voulaient qu'il réécrive *Shanghai Dancing*, une autobiographie fictionnelle à la structure des plus complexes, de façon plus claire et simplifiée, en éliminant la polyphonie des voix et les différents niveaux de narration ; il a finalement opté pour une maison d'édition indépendante.

⁴ B. Brennan, *Brian Castro's Fiction : The Seductive Play of Language*. Amherst, New York : Cambria Press, 2008, p.7 : « He has also been labeled a writers' writer because of the literariness of his concerns and the vast sweep of intertextual references that inform his narratives. His writing is often dismissed as being too cerebral or too literary ».

(Il a été étiqueté d'écrivain pour écrivain à cause de l'aspect littéraire de ses intérêts et l'étendue des références intertextuelles qui emplissent ses récits. Son écriture est souvent rejetée car trop cérébrale ou trop littéraire.)

Pour plus de clarté, les citations faites en langue anglaise seront traduites en note de bas de page en italique. Toutes les traductions sont celles de l'auteur, sauf mention explicite du contraire.

⁵ Le sentiment nationaliste australien s'est développé à partir des années 1890 autour de concepts et légendes plus ou moins réelles afin de conférer un sentiment d'unité à la population australienne jusqu'ici formée par des migrants de divers horizons. Ont ainsi émergé les légendes du *bushman*, du soldat ANZAC, ou encore des figures de héros comme celle de Ned Kelly. Certaines valeurs sont attachées à ces mythes et semblent encore aujourd'hui faire partie intégrante de l'imaginaire australien. On trouve par exemple le concept de *mateship* – qui comprend à la fois une loyauté amicale, un soutien dans l'adversité et les difficultés – qui est fortement lié à celui d'égalitarisme – lui-même hérité de la classe ouvrière britannique – qui sous-tend les relations à l'autorité et au pouvoir. Pour une plus ample explication et déconstruction de l'identité australienne, voir J. Carroll (éd.), *Intruders in the Bush : The Australian Quest for Identity*. Melbourne : Oxford University Press, 1992, ou encore R. Ward, *The Australian Legend*. Melbourne : Oxford University Press, [1958] 1995.

⁶ Terme hautement problématique comme le sont souvent les catégories littéraires, nous entendrons, pour des raisons évidentes de place, la littérature migrante comme une littérature s'attachant à comprendre les contextes sociaux et historiques spécifiques dans lesquels ces écrits sont produits et consommés.

Voir R. Bromley, *Narratives for a New Belonging : Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000, p.120.

⁷ Toutes les citations renvoyant à ce roman seront signalées par l'abréviation « BP. » suivie du numéro de la page correspondante et renvoient à l'édition suivante : B. Castro, *Birds of Passage*. North Ryde : Angus & Robertson Publishers, 1989.

(1983), et *After China*⁸ (1992). On découvre dans *Birds of Passage* deux personnages, Lo Yun Shan et Seamus O'Young, dont les histoires se passent respectivement dans les années 1850 et un siècle plus tard. Les deux histoires s'entremêlent, et la narration alterne généralement une voix puis l'autre par « section ». L'histoire de Shan se déroule dans les régions aurifères de l'Est de l'Australie. On suit à travers son journal les difficultés qu'il rencontre, l'incompréhension et le racisme dont les mineurs chinois sont victimes. Grâce à l'écriture, Shan espère trouver un lecteur ; lecteur qui s'avère être Seamus O'Young, orphelin au phénotype asiatique, adopté par une famille australienne. Seamus trouve un certain nombre des feuilles du manuscrit de Shan et s'attelle à la tâche de traduire ce journal du chinois à l'anglais. Qui dit traduction et feuilles manquantes dit invention, ce qui amène un questionnement des limites entre réalité et fiction, et entraîne Seamus, à l'identité déjà incertaine, à questionner la création et les limites de l'identité, à travers le pouvoir du langage.

After China présente un personnage tout aussi ambivalent et incertain de son identité : You, un architecte chinois exilé en Australie. Il rencontre une écrivaine qui n'est pas nommée et est atteinte d'une maladie létale. La narration alterne entre les histoires que You raconte à l'écrivaine – qui sont un mélange d'histoires fictives et de sa propre histoire – les réflexions de You et ses échanges avec l'écrivaine.

Nous verrons à travers ces deux romans comment les bouleversements identitaires de ces personnages migrants sont travaillés, questionnés et remis en question dans un contexte national – et plus généralement humain – peu enclin à accueillir la différence. Puis nous verrons comment la narration elle-même s'emploie à bouleverser la linéarité de la lecture, proposant ainsi une lecture bouleversante en ce qu'elle amène le lecteur à remettre en question ses propres certitudes concernant sa relation à la réalité et au langage.

Bouleversements identitaires

Identités multiples et bouleversées – Marges et altérité

Le positionnement de Brian Castro en tant qu'auteur est influencé par son expérience en tant que personne. La multiplicité de ses origines lui ayant donné une approche de différentes cultures que l'on a souvent tendance à opposer – à savoir l'Occident et l'Orient –, il montre que l'identité d'un individu ne se résume pas à sa position dans l'une ou l'autre de ces cultures. En commençant

⁸ Toutes les citations renvoyant à ce roman seront signalées par l'abréviation « AC. » suivie du numéro de la page correspondante et renvoient à l'édition suivante : B. Castro, *After China*. Sydney : Allen & Unwin, 1992.

par brouiller les pistes menant à sa propre personne, il essaie de nous amener à nous détacher des catégories et des définitions communément acceptées. Il explique ainsi comment son approche de la langue anglaise lui permet de changer les préconceptions : « English has provided the possibility of being Other, of being antiofficial ».⁹

Être « autre », « déterritorialisé », « non-positionné » serait donc la clé qui permettrait d'abolir les dichotomies qui jalonnent la vie courante dans notre rapport aux autres et à nous-mêmes. Castro appelle ce non-lieu d'où il écrit une marge, qu'il définit de la sorte : « [...] the sorts of margins wherein one can experience extremities rather than limits. It is precisely by classifying that we demolish nuances, tones and flows... the very dynamics of being ».¹⁰ La marge d'où il écrit n'est ainsi pas un lieu de limite mais d'extrémité et d'extrême, un lieu où les bouleversements et les expérimentations peuvent avoir lieu.

Le bouleversement commence par la création de personnages pluri-culturels, déplacés, marginalisés d'une manière ou d'une autre à cause de leur différence au sens large. Cette différence permet de déconstruire les stéréotypes identitaires en brouillant les frontières entre Australien/Chinois, soi/autre etc.

Dans *After China*, l'architecte chinois se retrouve entre deux cultures en migrant en Australie. Il parle de sa position dans la société australienne en montrant la stigmatisation dont il souffre : « I used to think I was exotic. Now I know I'm only foreign [...] I'm part of them, but then again, I'm not »¹¹ (AC. 7). Faisant l'expérience du déracinement, du sentiment d'isolement, le regard des autres sur lui-même le maintient dans cette situation, le stigmatise « at best, [as] a curiosity from the ancient past, at worst [as] a refugee »¹² (AC. 68). Même la construction de son hôtel – métaphore de la recherche d'un endroit où se sentir chez soi – ne lui permet pas de retrouver un lieu où s'enraciner, puisque son hôtel, lieu impersonnel par excellence, ne peut se substituer à un foyer, d'autant plus qu'il est construit pour ne pas avoir de centre.

Dans *Birds of Passage*, Seamus ressent lui aussi un sentiment de déplacement, de difficulté à faire partie de son environnement social actuel. Il dit : « I am a refugee, an exile. My heart and my head are in the wrong places. There was no country from which I came, and there is none to which I can return »¹³ (BP. 8). Ce sentiment est exacerbé par la stigmatisation dont il est victime. En effet,

⁹ B. Castro, « The Private and the Public : A Meditation on Noise ». *Island Magazine*, n° 16, 1991, p.19.

(La langue anglaise m'a offert la possibilité d'être Autre, d'être anti-officiel)

¹⁰ *Ibid.*, p.18. ([...] les sortes de marges où l'on peut faire l'expérience des extrêmes plutôt que des limites. C'est justement lorsque l'on classifie que l'on démolit les nuances, les tons, les flux... les dynamiques intrinsèques de l'être)

¹¹ (Je pensais que j'étais exotique. Maintenant je sais que je suis simplement étranger [...] Je fais partie de leur communauté, et pourtant, je ne suis pas l'un d'entre eux)

¹² (au mieux, [comme] une curiosité venue des temps passés, au pire [comme] un réfugié)

¹³ (Je suis un réfugié, un exilé. Mon cœur et ma tête sont aux mauvais endroits. Je ne venais d'aucun pays, et je n'ai nulle part où pouvoir retourner)

Seamus est constamment questionné sur son identité à cause de son apparence chinoise, son nom à la sonorité irlandaise et ses yeux bleus.¹⁴ Dans le passage suivant, Seamus se présente, présentation faussée par la nécessité de se justifier d'une quelconque appartenance à une catégorie :

Seamus O'Young. It's not my real name. I'm not Irish. I am in fact an ABC ; that is, an Australian-born Chinese. [...] People are always very curious about nationality. They will go to great lengths to pigeonhole someone. They think this knowledge gives them *power*.¹⁵ (BP. 8)

Le fait de catégoriser les personnes, les mettre dans des rubriques bien définies, confère un pouvoir de maîtrise sur l'Autre, imposant des limites à son identité, à sa liberté.

Regards et positionnements

Le regard extérieur qui juge et ses attentes préconçues stigmatisent ces personnages et les maintiennent dans une position d'isolement, de différence qui les empêche de prendre pleinement possession de leur identité et de leur vie. Néanmoins, Castro ne présente pas ses personnages stigmatisés comme des victimes ; il les utilise afin de déconstruire les attitudes qui visent à créer une distinction entre homogénéité et pluriculturalité. A cette fin, il commence par montrer comment la stigmatisation de l'Autre est limitée et déformée par notre manque de connaissance de l'autre.

Dans *After China*, You ridiculise le peu de connaissances des Occidentaux concernant la Chine, montrant ainsi leur peu de légitimité à stigmatiser l'Autre. A la question « where are you from ? »¹⁶ posée à You, il répond « If you dig a deep hole you will find me there... on the other side of the world »¹⁷ (AC. 10). You se moque donc, puisque la Chine et l'Australie sont géographiquement proches malgré le fait que les Australiens aient ignoré cette réalité pendant longtemps en se concentrant sur leurs liens avec l'Angleterre.

Le lecteur lui aussi ne peut que remettre en question ses connaissances face au grand nombre de références culturelles et intertextuelles utilisées par Castro. En effet, les histoires que You raconte font appel à de solides connaissances de la civilisation et la littérature chinoise. Le manque de connaissances du lecteur est ainsi mis à nu, ce qui permet de questionner le droit de stigmatiser,

¹⁴ Il est décrit par un camarade d'école comme ayant « a moonface [...] with black hair sticking out of the top and [his] eyes are slits. [His] nose is flat and [he] ha[s] yellow skin » (BP. 10). (*un visage rond comme une lune [...] avec des cheveux noirs dépassant sur le crane et ses yeux sont bridés. Son nez est plat et il a la peau jaune*). On peut noter que, dans la description de son camarade, la couleur bleue de ses yeux n'est pas mentionnée. Cette description apparemment innocente permet de souligner l'impact des préconceptions sur la façon dont on peut regarder les autres : son camarade ne remarque même pas qu'il ne correspond pas exactement au stéréotype physique dans lequel il essaie de l'inscrire et occulte la couleur de ses yeux.

¹⁵ (*Seamus O'Young. C'est pas mon vrai nom. Je ne suis pas irlandais. En fait, je suis un ABC ; c'est-à-dire, un Chinois né en Australie. [...] Les gens sont toujours très curieux concernant les nationalités. Ils feraient tout pour arriver à étiqueter quelqu'un. Ils pensent que ce savoir leur donne du pouvoir*)

¹⁶ (*D'où viens-tu ?*)

¹⁷ (*Si tu creuses un trou assez profond, tu me trouveras là-bas... à l'autre bout du monde*)

de construire l'Autre.

Les personnages mis en situation d'infériorité utilisent cette position à leur avantage, en retournant les préjugés contre ceux qui les émettent. On peut, par exemple, voir ce phénomène dans *Birds of Passage*, où Shan, participant à l'exploitation des ressources aurifères de l'Australie, fait semblant de ne pas comprendre l'anglais lors d'une conversation avec un Australien. Il ne lui répond alors que des phrases en mauvais anglais dont le contenu n'offre que ce que l'on peut attendre d'un mineur chinois, c'est-à-dire des phrases comme « We feeling velly bad », « We velly hungly, too »¹⁸ (BP. 117).

Autre retournement de situation, la dichotomie voir/être vu est inversée par Seamus afin de ne plus être observé. Pour contrer les regards limitant, homogénéisant, imposeurs d'étiquettes, Seamus devient à son tour voyeur, observant les autres personnages à travers des trous de serrures ou des fissures dans les murs par exemple (BP. 25 ; 28). En inversant ainsi les rôles, il prend à son tour la position qui confère le pouvoir, créant ainsi un malaise propice au questionnement de notre tendance à l'ethnocentrisme.¹⁹

Doubles et fragmentation

Néanmoins, ce n'est pas seulement ce que l'on pourrait prendre pour un discours anti-colonial ou contre les attitudes racialisantes que Castro nous livre. Bouleversant un peu plus les identités afin de montrer que l'être humain sort des dichotomies que l'on essaie d'établir, il nous présente des personnages bien plus complexes en les fragmentant.

On découvre à travers ses romans des échos entre des situations données, des mots qui reviennent, se répètent d'une situation à l'autre, créant ainsi des parallèles entre les époques, les histoires et les personnages.²⁰ Ces répétitions, ces doubles, créent des sentiments de « déjà-lu » qui perturbent la lecture. Néanmoins, plus que de simples répétitions, le récit propose une fragmentation des personnages en d'autres personnages ne vivant pas forcément à la même époque.

Dans *Birds of Passage*, presque tous les personnages secondaires ont des doubles : Clancy, Anna, Fatima existent aussi bien dans la vie de Seamus que dans celle de Shan. Le lien entre les deux personnages principaux va jusqu'à laisser penser au lecteur que Seamus est le descendant de

¹⁸ (*Nous être très mal* », « *Nous très faim, aussi* »)

¹⁹ Le concept d'ethnocentrisme a été développé par Claude Lévi-Strauss dans son ouvrage *Race et histoire ; Race et culture*. Paris : Albin Michel, Editions Unesco, 2008. Il le définit par le refus « [...] d'admettre le fait même de la diversité culturelle ; on préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit. » (p.44).

²⁰ L'aspect artificiel de ces répétitions a été souligné par Xavier Pons dans son article « Impossible Coincidences : Narrative Strategies in Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Australian Literary Studies*, vol. 14, n° 4, 1990, pp.464-475.

Shan. En effet, Mary Young et Shan donnent naissance à un enfant, qui pourrait être le père de Seamus. Dès la page 8 du roman, Seamus annonce qu'il pense en fait s'appeler, avant anglicisation de son nom, « Sham Oh Yung », mélange très proche des prénoms Mary Young et Shan.

Les limites des identités des personnages sont donc brouillées, jusqu'au point où l'on se demande s'ils sont réels, ou s'ils ne sont pas le produit de l'imagination de Seamus qui traduit le journal – un aspect qui sera développé plus loin. Le prénom Shan est associé au mot « sham » à plusieurs reprises dans le roman, signifiant « imposteur ». On ne sait plus réellement qui est qui, les voix se mêlent et les personnages tendent à fusionner.²¹

Le jeu des masques, de la supercherie et du brouillage des identités se retrouve aussi dans *After China*. L'architecte se prénomme You Bok Mun, appelé « You » tout le long du récit : « Yes that was his name. *You*. [...] Broadly speaking, he was just You. Everyman »²² (AC.7). Il est donc à la fois lui-même mais aussi tout le monde, comme si le narrateur s'adressait par instants directement au lecteur. L'identité du personnage est donc rendue confuse, dépersonnalisée car associée à d'autres personnes différentes.

De telles récurrences sont nombreuses dans les romans de Brian Castro, et ces quelques exemples nous permettent de constater que ses personnages sont finalement à comprendre au-delà des définitions habituelles, bouleversant les dichotomies du moi/toi, nous/eux.

Ces techniques de dédoublement, de fracture des limites et limitations permettent d'explorer la différence et d'en déconstruire les mécanismes afin de mieux l'appréhender. Ce travail autour de la notion d'étranger a un autre effet puisqu'il permet de créer un sentiment d'étrangeté. En bouleversant la narration, le lecteur est ainsi amené à questionner sa propre définition de l'identité et son rapport au langage.

Bouleversements narratifs

Instabilité narrative

Les bouleversements identitaires trouvent un écho dans les bouleversements narratifs

²¹ Jusqu'à ce qu'ils fusionnent réellement, et se rencontrent malgré le siècle qui les sépare. Seamus se rend en un lieu précédemment visité par Shan, et y « rejoue » la scène qui s'y est déroulée, afin de se rapprocher plus encore de Shan. Ce faisant, il semble arriver à faire fusionner le passé et le présent et les deux personnages finissent par s'apercevoir à travers le temps (BP. 143-4).

²² (*Oui c'était son nom. Toi. [...] En gros, il était simplement Toi. Tout le monde*)

ajoutant ainsi un niveau d'instabilité supplémentaire.

La construction d'*After China* présente une alternance de divers niveaux diégétiques.²³ On trouve une métanarration homodiégétique – lorsque You raconte son histoire à la première personne – et hétérodiégétique – lorsque You raconte des histoires à l'écrivaine. S'ajoute à cette division assez claire un narrateur extradiégétique qui raconte l'histoire de You et de l'écrivaine d'un point de vue extérieur. Ainsi, les repères spatio-temporels tendent à disparaître, et les souvenirs narrés de You se rapprochent des histoires, légendes et contes qu'il raconte à l'écrivaine, brouillant les limites entre la réalité de son vécu et la fiction de ses inventions.

L'utilisation de points de vue narratifs semble plus complexe dans *Birds of Passage*. Malgré les diverses références à un contexte historique réel qui devraient créer un cadre connu, donc rassurant pour le lecteur, la fiabilité du narrateur n'en est pas moins questionnée. La diégèse de *Birds of Passage* peut majoritairement être qualifiée de métadiégétique, puisque les personnages-narrateurs Seamus et Shan sont tous deux en train d'écrire un récit. Néanmoins, alors que le récit de Seamus est homodiégétique puisqu'il raconte sa propre histoire, celui de Shan tend à passer de l'homodiégétique à l'hétérodiégétique à mesure que Seamus s'identifie à lui et intervient dans le contenu de son journal qu'il traduit. On passe d'un récit à la première personne à celui à la troisième lorsque Seamus invente des passages afin de compenser les feuilles manquantes. Il imagine alors ce que Shan aurait pu dire ou ressentir. Il s'approprie l'histoire de Shan à tel point que l'on ne sait plus si le récit du journal est vraiment celui de Shan ou bien l'imagination de Seamus. Entre aussi en jeu la question de la narration extradiégétique, qui intervient ponctuellement afin de donner un point de vue extérieur sur les personnages. Cette nouvelle voix remet en question le schéma narratif d'alternance Shan/Seamus auquel le lecteur commençait à s'habituer sur la première moitié du roman. On peut alors se demander si les interventions à la troisième personne ne révèlent pas simplement un narrateur extérieur qui complète les fragments manquants à Seamus ou si, plus bouleversant pour le lecteur, chacune de ces voix n'est pas une seule et même voix: celle de Seamus. Ce dernier inventerait alors de toutes pièces le récit de Shan dans une sorte de schizophrénie identitaire et littéraire.

Le lecteur est donc assailli de doutes et ne sait plus qui « croire », puisque les limites entre réalité et fiction sont complètement brisées.

²³ On s'appuiera sur la notion de diégèse développée par Gérard Genette dans *Figures II*. Paris : Editions du Seuil, 1969, p.202 ; et dans *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972, pp.225-267.

Expérience de lecture et étrangeté

À cause de – ou grâce à – ces bouleversements narratifs, le lecteur de Brian Castro se retrouve donc dans une position assez inconfortable, une position de défamiliarisation qui lui permet de se questionner sur les problématiques rencontrées au fil de la lecture. Victor Chklovski définit la défamiliarisation dans son essai comme étant « le procédé de l'art [...] [qui] consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception », ce qui a pour effet d'engendrer un sentiment d'étrangeté – qu'il nomme *ostranénie* – afin de « libérer la perception de l'automatisme ». ²⁴ Ce recul critique offert au lecteur lui permet alors de déceler les mécanismes qui sont à l'œuvre dans les récits.

Ainsi, l'hôtel construit par You dans *After China* peut servir de métaphore à la construction des livres de Castro, comme on peut le voir dans cette description du bâtiment construit pour incorporer un changement constant :

There was no enclosed courtyards, no circles, no centres or comforting squares. "When I built it", he said, "I wanted people to be lost in it." The guest was not to come round again with any recognition or familiarity. Movement is discovery. ²⁵ (AC. 16)

On voit que l'hôtel est mouvant et déstabilisant. Sa construction complexe, presque déconstruite, ses vides et ses fragments sont identiques au texte lui-même. Cela permet au lecteur de s'y perdre, de découvrir des zones inconnues. Parce que les hôtels sont normalement des lieux très impersonnels, toujours construits de la même façon, cet hôtel offre, quant à lui, du non-familier qui déstabilise l'habitude, l'acquis. La visite d'un tel hôtel – comme la lecture d'un tel texte – permet avant tout au lecteur de faire l'expérience de l'aliénation que You, ainsi que les migrants plus généralement, traversent en Australie.

Le lecteur doit alors appréhender un nouvel espace avec de nouveaux codes afin d'essayer de donner un sens à ce qui l'entoure. A défaut, il doit accepter qu'il n'y ait pas de codes ou de ne pas tous les comprendre, et ainsi revoir ses propres codes. La perte de repères dans l'espace et le temps travaille aussi à un autre niveau, puisqu'elle entraîne une perte du sens, de la signification.

Aliéné par le texte, la difficulté rencontrée par le lecteur le met face à ses propres limites, le forçant à la relecture, la découverte et la redécouverte, de sa perception et de lui-même. Comme le dit You, « [i]t is not the uncovering of things [...] but the way things uncover him » ²⁶ (AC. 9). L'expérience de lecture elle-même est donc tout aussi importante que le contenu de la lecture,

²⁴ V. Chklovski, « L'art comme procédé », in T. Todorov, *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil, pp.76-97.

²⁵ (*L'hôtel n'avait pas de cours fermées, pas de cercles, pas de centres ou d'espaces rassurants. « Quand je l'ai construit, dit-il, je voulais que les gens s'y perdent. » L'hôte devait perdre à chaque fois tout sens de reconnaissance ou de familier. Le mouvement est la découverte.*)

²⁶ (*Ce n'est pas le fait de découvrir des choses [...] mais la façon dont les choses le découvrent lui-même*)

permettant au texte d'avoir un réel impact sur son lecteur.

De la même manière, le lecteur partage l'expérience de Seamus, recherchant son identité à travers l'écriture d'une part, et la traduction/interprétation d'autre part. Seamus représente le lecteur que nous devrions être afin d'appréhender les romans de Castro, à savoir lecteur, traducteur/interprète et écrivain, prêt à remplir les absences, les vides laissés par l'auteur comme le souligne Castro lui-même : « I hoped to allow my reader to reconstruct meaning in the gaps [...] It's why reading [...] is such an intimate and personal thing ».²⁷

Incertitude et repoussement du sens

Cette réinterprétation et adaptation constante de la compréhension entraîne finalement le lecteur à accepter l'indéterminisme qui règne – qui n'est en réalité que le miroir de la vie elle-même. On se rapproche alors de la double fonction de l'écriture définie par Deleuze et Guattari qui est de « transcrire en agencements et de démonter les agencements ».²⁸ Les textes de Castro explorent en effet la capacité du langage à transmettre un message tout en ne le dévoilant pas complètement. Ainsi, le sens attendu est constamment repoussé, dédoublé, différé, au sens derridien du terme.²⁹ Le lecteur ne peut alors jamais construire de certitude, si ce n'est celle que l'incertitude règne, et que l'autorité de la connaissance, la « vérité » n'existe pas. Pas de fermeture, pas de limitation. L'hôtel n'a pas de centre, tout comme les romans de Castro n'ont pas de sens central, qui permettent de s'approcher d'un but, comme le narrateur d'*After China* l'affirme : « A real meaning must always refer elsewhere »³⁰ (AC. 68). Ce but inexistant permet le renouveau, la création de multiples possibilités, la (re)création à l'infini de notre identité.

Castro, à travers l'architecte, a créé ce qu'il appelle « [a] reaching over, a swelling of artistic borders, and finally, a subversion of codes and genres *that had real consequences* »³¹ (AC. 99). En effet, le fait de franchir les limites et les frontières permet de défier, de bouleverser les acquis, de questionner les catégories par l'inconnu et l'incertain.

Ainsi, toute notion de centre est détruite, métamorphosée, afin de se recréer sous une

²⁷ B. Castro, « My Personal Write of Way ». *The Age*, 30 juin 2007, <<http://www.theage.com.au/news/in-depth/my-personal-write-of-way/2007/06/29/1182624092932.html>>. Dernière consultation le 1 juin 2012.

(*J'espérais permettre à mon lecteur de reconstruire le sens dans les espaces vides [...] C'est pourquoi la lecture [...] est une chose si intime et personnelle.*)

²⁸ G. Deleuze & F. Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris : Les Editions de Minuit, 1975, p.86.

²⁹ J. Derrida, « Différance », in J. Rivkin & M. Ryan (éds.), *Literary Theory : An Anthology*. Malden, Mass. : Blackwell, 2004, pp.278-299.

³⁰ (*Un vrai sens doit toujours renvoyer ailleurs.*)

³¹ (*[un] dépassement, un gonflement des frontières artistiques, et enfin, une subversion des codes et des genres qui avaient un réel impact.*)

nouvelle forme. Il n'y a plus de pouvoir central dominant, mais bel et bien des individus différents dans leurs individualités.

Conclusion

Nous pourrions conclure par ces simples mots qui résument parfaitement l'entreprise littéraire et humaine de Brian Castro : « Re-write, erase, forget, reinvent ».³²

Les romans de Castro offrent plus qu'une lecture au lecteur aventureux : c'est à une expérience de défamiliarisation, de perte de repères, de bouleversements en tous genres que Castro nous invite, à travers laquelle sont remises en questions les notions d'identité nationale, globale, individuelle. Comme il le dit dans son essai « My Personal Write of Way » :

Showing rather than telling [...] is a far more effective way of demonstrating that facts should never get in the way of a good story. But a really good story dismantles even the showing. It disappears into the unconscious and hypnotises linear time. And when anything is timeless, truth appears as experience. [...] [We can therefore] liberate [our]selves from the conventions of daily life in order for [us] to start imagining [our]selves in a totally different way.³³

Voyageant à travers les mots, le lecteur rencontre de nouveaux espaces, de nouvelles résonances, qui lui permettent de se réinventer. En cela, Castro nous montre que les définitions identitaires figées ne devraient plus avoir cours, et devraient laisser place à la multiplicité et au changement.

Marjorie Ambrosio

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Laboratoire Identité Culturelle, Texte et Théâtralité (ICTT)

³² B. Castro, « Dangerous Dancing : Autobiography and Disinheritance ». *Australian Humanities Review*, n° 12, 1998, <<http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-1998/castro.html>>. Dernière consultation le 1 juin 2012.

(Ré-écrire, effacer, oublier, réinventer.)

³³ B. Castro, « My Personal Write of Way ». *The Age*, 30 juin 2007, <<http://www.theage.com.au/news/in-depth/my-personal-write-of-way/2007/06/29/1182624092932.html>> Dernière consultation le 1 juin 2012.

(Montrer plutôt que dire [...] est une manière bien plus efficace de démontrer que les faits ne devraient jamais se mettre en travers d'une bonne histoire. Mais une histoire vraiment bonne démonte aussi le processus de montrer. Il disparaît dans l'inconscient et hypnotise le temps linéaire. Et quand tout est atemporel, la vérité apparaît comme une expérience vécue. [...] [On peut alors se] libérer des conventions de nos vies quotidiennes afin de s'imaginer d'une manière totalement différente.)

Bibliographie

- BRENNAN, Bernadette, *Brian Castro's Fiction : The Seductive Play of Language*. Amherst, New York : Cambria Press, 2008.
- BROMLEY, Roger, *Narratives for a New Belonging : Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000.
- CARROLL, John (éd.), *Intruders in the Bush : The Australian Quest for Identity*. Melbourne : Oxford University Press, 1992.
- CASTRO, Brian, *Birds of Passage*. North Ryde : Angus & Robertson Publishers, 1989.
- CASTRO, Brian, *After China*. Sydney : Allen & Unwin, 1992.
- CASTRO, Brian, *Shanghai Dancing*. New-York : Kaya Productions, 2007.
- CASTRO, Brian, « The Private and the Public : A Meditation on Noise ». *Island Magazine*, n° 16, 1991, pp.14-19.
- CASTRO, Brian, « Dangerous Dancing : Autobiography and Disinheritance ». *Australian Humanities Review*, n° 12, 1998,
<<http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-1998/castro.html>>.
Dernière consultation le 1 juin 2012.
- CASTRO, Brian, « My Personal Write of Way ». *The Age*, 30 juin 2007,
<<http://www.theage.com.au/news/in-depth/my-personal-write-of-way/2007/06/29/1182624092932.html>>. Dernière consultation le 1 juin 2012.
- CHKLOVSKI, Viktor, « L'art comme procédé », in TODOROV, Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes*. Paris : Editions du Seuil, 2001, pp.76-97.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI, *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Les Editions de Minuit, 1975.
- DERRIDA, Jacques, « Différance », in RIVKIN, Julie & Michael RYAN (éds.), *Literary Theory : An Anthology*. Malden, Mass. : Blackwell, 2004, pp.278-299.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*. Paris : Editions du Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire ; Race et culture*. Paris : Albin Michel, Editions Unesco, 2008.
- LE ROBERT : Dictionnaire de la langue française*. 2^e édition, 1985, Tome 2.
- PONS, Xavier, « Impossible Coincidences : Narrative Strategies in Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Australian Literary Studies*, vol. 14, n° 4, 1990, pp.464-75.
- WARD, Russell, *The Australian Legend*. Melbourne : Oxford University Press, [1958] 1995.

Le théâtre *verbatim* en traduction : une triple métamorphose

Cyrielle Garson

Résumé

À la croisée de la traductologie et des études théâtrales, cet article met l'accent sur un moment souvent sous-estimé dans les travaux critiques sur le théâtre *verbatim* : le passage dans une autre langue. Cette recherche déploie ainsi dans une perspective « vermeerienne »¹ la complexité de la relation entre traduction et théâtre *verbatim* à partir d'une dizaine d'entretiens et d'observations textuelles.

Introduction

L'un des exemples venant à l'esprit lorsque l'on parle de théâtre *verbatim* est la pièce de l'auteur britannique Dennis Kelly, *Occupe-toi du bébé*,² qui fut écrite après le déferlement de cette forme de théâtre, en 2007.³ Dennis Kelly choisit précisément ce moment pour jeter, et dans le plus beau langage fictionnel, de vives lumières sur les problèmes inhérents au théâtre *verbatim*⁴ et rendre ainsi palpable cette « vérité »⁵ dont le signe apparent de l'authenticité n'est que le symptôme déguisé. L'auteur n'épargne rien dans cette parodie satirique, pas même lui-même, qui finira par être affublé de tous les noms inimaginables :

¹ Cet article trouve son fondement théorique dans les travaux de H.J. Vermeer. Nous nous sommes intéressés principalement à la théorie du « skopos » : H.J. Vermeer, « Skopos and Commission in Translational Action » in Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*. London : Routledge, 2000, pp.221-232.

² La pièce a été traduite en français par Philippe Le Moine et Paulines Sales : D. Kelly, *Occupe-toi du bébé*. Paris : L'Arche, 2010.

³ Lib Taylor situe la renaissance du théâtre *verbatim* en Grande Bretagne dans les années 1990 et sa manifestation la plus aigüe lors de la décennie suivante : L. Taylor, « The experience of immediacy : Emotion and enlistment in fact-based theatre ». *Studies in Theatre and Performance*, vol. XXXI, n° 2, 2011, pp.223-237.

⁴ Le théâtre *verbatim* est pris entre deux étau : sa responsabilité éthique envers les personnes interrogées et son aspiration artistique. D'une part il se réclame d'une authenticité en insistant que tous les mots de la pièce ont été prononcés par des personnes réelles (avec sources à l'appui) et de l'autre il se veut représentation théâtrale en revendiquant le statut de « dramaturge » et d'« art » lors du montage de la matière citationnelle.

⁵ Voir l'article de Clare Finburgh à ce sujet : C. Finburgh « 'Vérité' ou 'mensonge' ? Le Théâtre politique post-11 septembre en Grande-Bretagne ». *Agôn*, Dossiers, HS n° 1 : Mettre en scène l'événement, Mémoire de l'événement : le cas du 11 septembre au théâtre, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1808>>. Dernière consultation le 15 mars 2012.

MARTIN. Cher Monsieur Kelly,

Vos grandes déclarations sur la vérité ne veulent rien dire. [...] Au cas où je n'aurais pas encore été suffisamment clair, permettez-moi de vous dire vous n'êtes qu'un parasite. Vous n'êtes qu'une larve. Vous n'êtes qu'une ordure, quelque chose de mal digéré et de pourri, la forme de vie la plus basse, un monstre, un vautour, une petite merde écœurante et je ne peux que prier pour que vous attrapiez un cancer ou une autre maladie incurable avant la fin de votre projet.⁶

Si bien des réserves peuvent être émises concernant l'hilarité de cette pièce de théâtre, nous restons convaincus que lorsqu'un style de théâtre devient objet même de parodie, c'est le signe qu'il a atteint un statut culturel bien au-delà de son contexte originel. Et c'est exactement ce qui s'est passé avec la forme de théâtre que Derek Paget appela « théâtre verbatim » en 1987 dans un article intitulé « 'Verbatim Theatre' : Oral History and Documentary Techniques »⁷ et qui semble avoir monopolisé tout discours sur le théâtre politique ultra-contemporain en Grande-Bretagne.

Intéressons-nous d'abord à la définition du théâtre *verbatim* telle qu'elle fut formulée par Derek Paget à partir du témoignage de l'un des pionniers de la méthode, le dramaturge Rony Robinson :

[Le théâtre *verbatim*] est une forme de théâtre résolument fondée sur l'enregistrement audio, suivi d'une transcription des entretiens avec des gens « ordinaires ». Elle se produit dans le cadre de recherche dans une région particulière, d'un sujet à traiter, d'un problème, d'un évènement, ou d'une combinaison de ces choses. La source première est alors transformée en texte qui sera jouée, habituellement par les comédiens qui ont récupéré le matériau en premier lieu.⁸

Il s'agit donc ici, à la différence du théâtre documentaire dont il est issu, de mettre en scène uniquement les entretiens à partir d'une sélection ou « montage ». A ceci, Derek Paget ajoute que « le critère d'inclusion [...] est qu'une partie *substantielle* des productions professionnelles doit être constituée de matériau verbatim pur ».⁹ Cependant, comme l'a justement souligné Alison Jeffers dans l'article « Refugee Perspectives : The Practice and Ethics of Verbatim Theatre and Refugee Stories »,¹⁰ le théâtre *verbatim* est devenu un terme parapluie puisqu'il est utilisé aujourd'hui pour décrire des pratiques et des approches pour le moins différentes¹¹ : *Je m'appelle Rachel Corrie*¹²

⁶ D.Kelly, *Occupe-toi du bébé*. Paris : L'Arche, 2010, p.37.

⁷ D. Paget, « 'Verbatim Theatre' : Oral History and Documentary Techniques ». *New Theatre Quarterly*, vol. III, n° 12, 1987, pp.317-336.

⁸ « [Verbatim theatre] is a form of theatre firmly predicated upon the taping of and subsequent transcription of interviews with 'ordinary' people, done in the context of research into a particular region, subject area, issue, event, or combination of these things. The primary source is then transformed into a text which is acted, usually by the performers who collected the material in the first place ». *Ibid.*, p.317.

⁹ « the criterion for inclusion [...] is that *substantial* elements of the professional productions [...] shall have consisted of purely verbatim material ». *Ibid.*, p.323.

¹⁰ A. Jeffers, « Refugee Perspective : The Practice and Ethics of Verbatim Theatre and Refugee Stories ». *Platform*, vol. I, n°1, 2006, pp.1-17.

¹¹ Il est impossible d'évoquer ici l'ensemble des approches tant elles sont diverses. Nous nous arrêterons ici sur les points les plus saillants à même d'engager un renouveau de la réflexion sur le théâtre *verbatim*.

¹² A. Rickman & K. Viner, *My Name is Rachel Corrie*. London : Nick Hern Books, 2005.

(2005) construite à partir de journaux intimes, carnets de notes et courriels, *Stuff Happens*¹³ (2004) de David Hare qui mêle parole réelle et fiction, la compagnie de théâtre de la britannique Alecky Blythe « Recorded Delivery » qui demande à ses acteurs de porter des casques audio sur scène afin qu'ils reproduisent à la perfection à la fois les mots, mais aussi les tics de langage, l'intonation et les respirations des personnes interrogées, ou bien les *tribunal plays* (ou pièces procès) du Tricycle Theatre.¹⁴ De même, la définition s'étendra malaisément pour inclure les pièces qui rendent explicite leur construction et s'attachent ainsi à théâtraliser aussi bien l'expérience des auteurs que celle des personnes interrogées comme *Le pouvoir de dire oui* (2009) de David Hare¹⁵ ou le théâtre physique du collectif britannique « DV8 » qui représente le *verbatim* au moyen de la danse. Plus récemment, le théâtre *verbatim* a basculé dans une forme proche de la comédie musicale avec *London Road* (2011) d'Alecky Blythe.¹⁶

Théâtre *verbatim* et traduction

La grande popularité des pièces *verbatim* dans les années 2000¹⁷ ne tarda pas à attirer l'attention des chercheurs et des praticiens du théâtre en Europe et dans le monde. Très rapidement, les pièces furent exportées aux Etats-Unis, dans les pays du Commonwealth, puis traduites pour le public non-anglophone. A titre d'exemple, *My Name is Rachel Corrie* fut traduite en français, italien, allemand, espagnol, grec, suédois, allemand, arabe, et hébreux. Le phénomène inverse se produit également puisque le théâtre *verbatim* étranger est importé et traduit si nécessaire. Il est d'ailleurs significatif que les pièces *verbatim* s'intéressent au traducteur lui-même : il est un personnage majeur dans *Aftermath*¹⁸ (2010) et sera le sujet de la pièce *Truth in Translation*¹⁹ (2006) qui s'intéresse à la figure du traducteur employé à traduire le témoignage des victimes et leurs persécuteurs en 1996 lors de la Commission de la vérité et de la réconciliation en Afrique du Sud. Pourtant malgré ce phénomène grandissant, les chercheurs ne se sont pas encore penchés sur l'acte

¹³ D. Hare, *Stuff Happens*. London : Faber, 2004.

¹⁴ Ces pièces sont des comptes rendus écrits ou oraux d'enquêtes publiques dans la tradition de l'*Instruction* (1965) de Peter Weiss qui citait des pans entiers du procès de Francfort intenté aux bourreaux d'Auschwitz. Le Tricycle Theatre à Kilburn dans la banlieue nord de Londres s'est spécialisé dans cette pratique depuis *Half the Picture* (1994).

¹⁵ D. Hare, *The Power of Yes*. London : Faber, 2009. Traduit en français par Gérard Garutti : D. Hare, *Le pouvoir de dire oui*. Paris : Maison Antoine Vitez, 2011.

¹⁶ A. Blythe & A. Cork, *London Road*. London : Nick Hern Books, 2011.

¹⁷ Le théâtre *verbatim* est même devenu une discipline enseignée à l'école.

¹⁸ J. Blank & E. Jensen, *Aftermath*. New York : Dramatists Play Service, 2010.

¹⁹ *Truth in Translation* est le résultat d'un travail collaboratif entre Michael Lessac, Paavo Tom Tammi, Hugh Masekela et la compagnie Colonnades Theatre Lab en Afrique du Sud.

de traduire une pièce *verbatim*. De nombreuses études se sont attachées à décrire le rôle du dramaturge, du metteur en scène,²⁰ du spectateur, des personnes interrogées²¹ ou encore celui de l'acteur²² dans le processus créatif et de réception. Aussi convient-il de redonner à la traduction²³ la place qui est la sienne. En effet, la majorité des traducteurs interviewés dans le cadre de cette étude s'accordent à dire que le travail de traduction d'une pièce *verbatim* est beaucoup plus difficile, plus délicat, plus complexe, et plus exigeant par rapport au théâtre traditionnel. Les conclusions générales de cette recherche indiquent que les traducteurs se sentent moins à l'aise avec ce type d'écriture et plus astreints à prendre des libertés par rapport au texte. Lyn Gardner du journal *The Guardian* admet que l'« on se sent manipulé émotionnellement par la manière dont le matériau a été monté », ²⁴ ce qui nous amène à penser que de telles variations traductionnelles auront une influence certaine sur le spectateur.

Prenons donc, comme point de départ de cette analyse traductive, les propos d'un traducteur d'une pièce *verbatim*. Dans l'introduction d'*Aalst*,²⁵ une pièce de théâtre flamande traduite en anglais pour une production du Théâtre National d'Ecosse en 2007, Duncan McLean insiste sur la vérité et l'authenticité de sa traduction : « remarquablement fidèle aux événements réels... très respectueuse envers les mots de l'original prononcés par des personnes réelles ». ²⁶ Il va même jusqu'à dire qu'il aurait essayé de « ne pas créer de nouvelle version, mais de recréer la version originale en anglais ». ²⁷ Précisons tout de même que la notion d'équivalence²⁸ en traduction a été longuement réfutée depuis les années 1980 avec l'avènement de la traductologie.²⁹ A ce sujet, Mary Snell-Hornby fait le constat suivant : « Le concept d'équivalence [...] est essentiellement abstrait, statique et unidimensionnel ; il passe à côté de la dynamique oscillante de la langue et reste illusoire ». ³⁰ C'est sur ce principe que nous appuierons les réflexions suivantes. Sans vouloir faire

²⁰ Voir W. Hammond & D. Steward (dir.), *Verbatim Verbatim : Contemporary Documentary Theatre*. London : Oberon, 2008.

²¹ Voir P. Brown & C. Wake (dir.), *Verbatim: Staging Memory & Community*. Strawberry Hills, N.S.W : Currency Press, 2010.

²² Voir T. Cantrell & M. Luckhurst (dir.), *Playing for Real*. Houndsmills : Palgrave Macmillan, 2010.

²³ Nous laissons à ce point les questions propres à l'auto-traduction car elles excèdent largement notre ambition présente.

²⁴ « you feel emotionally manipulated by the editing ». L. Gardner, « The Permanent Way », *The Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/stage/2004/jan/14/theatre.politicaltheatre?INTCMP=SRCH>>. Dernière consultation le 5 mars 2012.

²⁵ D. McLean, « Introduction », *Aalst*. London : Methuen, 2007. Traduite à partir de la pièce flamande de Pol Heyvaert et Dimitri Verhulst.

²⁶ « remarkably faithful to the real events [...] very true to the actual words of the real people », *ibid*.

²⁷ « not to create a new version, but to recreate the original version in English », *ibid*.

²⁸ La théoricienne Snell-Hornby identifie plus de cinquante-sept types d'équivalence telles que l'équivalence linguistique, paradigmatique, stylistique, sémantique, référentielle, ou fonctionnelle.

²⁹ La traductologie est une sous-discipline autonome des sciences du langage qui prend pour objet la traduction sous toutes ses manifestations.

³⁰ « The concept of equivalence [...] is essentially abstract, static and unidimensional ; it ignores the changing dynamic

un relevé exhaustif des transformations du théâtre *verbatim* en traduction, nous les synthétiserons en une triple métamorphose : premièrement la métamorphose linguistique et culturelle³¹ inhérente à tout acte traductif ; deuxièmement la métamorphose fonctionnelle que l'on peut gloser ainsi « la fonction initiale du texte original n'est pas la même que celle du texte traduit », et troisièmement la métamorphose dynamique, celle du spectateur.

Notre questionnement portera sur la possibilité même d'avoir recours à la notion de *verbatim* pour définir ce type de théâtre en traduction : est-il pertinent de parler de « théâtre *verbatim* » pour un théâtre qui utilise la traduction de documents comme matière première de ses productions ? Cette étude ne vise pas à élaborer une méthode de traduction idéale adaptée au théâtre *verbatim* ; il s'agira d'observer à quelle modalité translative est soumis le *verbatim*. Enfin, notre méthodologie s'appuie en partie sur la théorie fonctionnaliste du « skopos »³² qui considère chaque traduction comme un acte de communication indépendant de celui du texte source puisqu'il s'adresse à un système socio-culturel différent. Le terme de « skopos » signifie dans ce contexte « but assigné au texte cible ». En d'autres termes, la traduction est toujours subordonnée à la fonction du texte traduit et la notion de « fidélité » est remplacée par celle d'adéquation au « skopos » du texte cible.

Nous proposons ici un aperçu des enjeux qui se posent, à différents niveaux, dans trois pièces *verbatim* : *Dossier Incertitudes*³³ de l'écossaise Linda McLean traduit par Sarah Vermande et Blandine Péliissier, *Le Pouvoir de dire oui* de David Hare traduit par Gérald Garutti³⁴ et *Aalst* de Pol Heyvaert et Dimitri Verhulst traduit par Duncan McLean.

Une triple métamorphose

La métamorphose linguistique et culturelle

La métamorphose est comprise ici comme un phénomène en cours dans la traduction, l'interprétation, la mise en scène et la réception du théâtre *verbatim*. L'acte de traduire est considéré comme double car traduire c'est insérer le texte *verbatim* de départ dans une nouvelle chaîne

of language and remains illusory », M. Snell-Hornby, « Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung », in R. Watts & U. Weidmann (dir.), *Modes of Interpretations*. Tübingen : Narr, 1984, p.113.

³¹ La culture cible et son système théâtral influent sur le choix des textes à traduire et sur la manière dont ils sont traduits.

³² Voir K. Reiss & H. J. Vermeer, *Grundlegungeinerallgemeine Translationstheorie*. Tübingen : Niemeyer, 1984.

³³ L. McLean, *Dossiers Incertitudes*. Paris : Maison Antoine Vitez, 2011.

³⁴ Ces deux pièces furent traduites dans le cadre du festival Chantiers d'Europe diffusé sur France Culture en juin 2011.

signifiante, une culture. Il en résulte que le texte traduit se retrouve automatiquement doté d'une valeur ajoutée par rapport au contexte original.

Par métamorphose linguistique, nous entendons les éléments suivants : les déictiques,³⁵ les rythmes, les silences et les pauses. À la différence de la traduction théâtrale ordinaire, la prosodie en tant qu'élément paraverbal du langage dramatique joue un rôle capital dans ce type de théâtre (ponctuation, intonation, accentuation, coupes, tempo, souffle, timbre de voix). Dans *Dossier Incertitudes* de Linda McLean, la pensée se construit dans l'acte même de dire et l'auteure écossaise a retranscrit toutes les pauses et les scories de la communication :

| ENGLISH | FRANCAIS |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| i | le |
| i | le |
| I'm not really that concerned with | ce qui me préoccupe vraiment c'est |
| death, I'm much more concerned with | pas la mort, c'est plutôt |
| fatherhood | la paternité |
| you know ? | hein ? |
| you know like | comment heu |
| I'm | je suis |
| d | enfin la m |
| I'm | je suis |
| I'm | je suis |
| death ? is like a | la mort? c'est ben |
| hopefully | enfin j'espère |
| somewhere later ³⁶ | pour plus tard ³⁷ |

Recréer l'impression d'une parole prise sur le vif est un des défis majeurs pour le traducteur d'une pièce *verbatim*. Plus que des mots, il faut traduire un rythme de pensée donnant accès à la compréhension et à l'intimité la plus profonde d'autrui. Un autre enjeu important concerne les références culturelles qui sont encore plus présentes dans ce type de théâtre écrit en réponse à l'évènement. Ainsi, comme le souligne Duncan McLean : « De manière inévitable, il y aura des éléments que le public non-belge aura du mal à 'saisir' ». ³⁸ Parfois, l'équipe artistique fera le choix de supprimer certains passages comme ce fut le cas au Théâtre de la Ville à Paris pour *Le pouvoir de oui*.

La traduction semble influencer à l'œuvre *verbatim* une remarquable vigueur linguistique et culturelle. Les traducteurs font du *verbatim* une vraie écriture, ce qui semble aller à l'encontre du projet même du *verbatim*, c'est-à-dire celui d'une parole dite « authentique ».

³⁵ Les termes de la langue dont le référent ne peut être déterminé qu'à partir du cadre spatio-temporel de la communication : je, tu, ici, maintenant.

³⁶ L. McLean, *Uncertainty Files*, [manuscrit non publié], p.27.

³⁷ L. McLean, *Dossiers Incertitudes*. Paris : Maison Antoine Vitez, 2011, p.30.

³⁸ « Inevitably there will be things a non-Belgian audience doesn't immediately 'get' ». D. McLean, « Introduction », *Aalst*. London : Methuen, 2007.

La métamorphose fonctionnelle

Rappelons d'abord ici quelques-uns des traits constitutifs du mode *verbatim* : l'absence de grille de lecture imposée au spectateur, la restitution d'une parole minoritaire, l'effacement du travail artistique (celui du montage principalement). Si l'on envisage le critère de « jouabilité » ou « représentativité », il semblerait que l'effacement du statut de texte traduit soit la réponse la plus adéquate pour traduire un texte *verbatim*. Pourtant, d'après les œuvres que nous avons étudiées, l'adaptation plus que la traduction semble être la norme pour le texte performatif (la représentation éphémère). Si bien que *Le pouvoir de dire oui* et *Dossiers Incertitudes* sont devenues des « créations radiophoniques » et *Je m'appelle Rachel Corrie* du « théâtre documentaire et poétique ». ³⁹ Nous faisons référence ici au geste du traducteur dans le procédé créatif. La nouvelle fonction du texte est alors définie par le traducteur et, si possible, en collaboration avec les différents agents responsables de la production finale comme le metteur en scène. La pratique traduisante, plus encore que le montage théâtral, rompt avec la notion d'authenticité et participe à la déconstruction du projet *verbatim*. Si on en croit Clare Finburgh, le théâtre *verbatim* « cache l'artifice de sa propre composition, brouillant ainsi la distinction entre réalisme et réalité, et créant un *continuum* fusionnel qui fait écho aux médias, au lieu de les contester ». Une réelle subversion s'opère alors lorsque la traduction détourne la logique du *verbatim* et par extension la logique médiatique. Ceci inciterait donc le spectateur à développer un regard plus actif et critique. Enfin si la fonction du texte de départ est différente de celle du texte d'arrivée, nous pouvons émettre l'hypothèse de l'impossibilité d'un effet ⁴⁰ équivalent sur le spectateur.

La métamorphose dynamique

Par « métamorphose dynamique » nous entendons une métamorphose concernant les effets sur le spectateur et le principe de la réponse divergente. Dans cette optique, nous constatons une métamorphose du contrat de spectacle. ⁴¹ Le traducteur n'est pas impliqué dans le processus de création originale et par conséquent adopte la position distanciée du commentateur (même si Duncan McLean nous confie : « Je n'ai pas honte de dire que traduire *Aalst* m'a fait pleurer des larmes d'horreur et d'effroi à plusieurs reprises »). ⁴² Ainsi Duncan McLean aurait voulu « changer

³⁹ Dans son adaptation en France, *Je m'appelle Rachel Corrie* est devenue une création artistique par le Collectif Platov.

⁴⁰ Nous faisons allusion aux effets potentiels et pas aux effets réels.

⁴¹ Le contrat de lecture a un intérêt bien moindre dans le cas du théâtre *verbatim* car ce théâtre privilégie l'oralité, l'adresse directe au public et l'écoute au moyen d'une « dramaturgie de la voix ».

⁴² « I'm not embarrassed to say that translating *Aalst* left me on several occasions in tears of horror and sorrow ».

le lieu d'origine pour l'Écosse et renommer la pièce *The Lang Toun* »⁴³ s'il en avait obtenu l'autorisation. Mais le théâtre *verbatim* outre les difficultés de traduction, pose des problèmes d'ordre éthique à savoir comment s'emparer de la parole des victimes : « quel droit avons-nous de faire de théâtre à partir des fragments de vies réelles et de la véritable souffrance d'enfants ? ».⁴⁴ S'il est vrai que le traducteur d'une pièce *verbatim* n'est jamais confronté directement « aux personnes réelles », il n'en demeure pas moins que l'on peut se poser la question de la responsabilité éthique du traducteur.

Conclusion

Notre étude a tenté d'esquisser, dans une visée comparative, les enjeux liés à la traduction du théâtre *verbatim*. L'aperçu succinct de la question du (re)modelage du contenu *verbatim* semble indiquer que sont imposées au traducteur des contraintes spécifiques qui dépassent la simple mission de traduction. Il serait donc souhaitable de mener une recherche plus approfondie avec un corpus de pièces beaucoup plus grand que celui-ci et incluant des traductions en plusieurs langues. Au fil de l'enquête, il est apparu que traduire une pièce *verbatim* n'est pas traduire un témoignage, mais essayer de traduire la relation qui existait entre ce témoignage et son public d'origine : « cela semble nouveau, direct et immédiat, comme si nous étions les premiers à entendre ces atrocités ».⁴⁵ Traduire le théâtre *verbatim* c'est poursuivre son idéal politique, sachant que ce théâtre n'a pas d'autres forces que sa capacité de communication et de métamorphose.

Cyrielle Garson

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Laboratoire Identité Culturelle, Texte et Théâtralité (ICTT)

D. McLean, « Introduction », *Aalst*. London : Methuen, 2007.

⁴³ « move the settings to Scotland and rename the play *The Lang Toun* », *ibid.*

⁴⁴ « what right we had to make theatre out of the fragments of real lives, and of the real suffering of the children », *ibid.*

⁴⁵ « it seems fresh, direct and immediate, as if we were the first audience ever to hear these horrific tales », *ibid.*

Bibliographie

- BLANK, Jessika & Erik JENSEN, *Aftermath*. New York : Dramatists Play Service, 2010.
- BLYTHE, Alecky & Adam CORK, *London Road*. London : Nick Hern Books, 2011.
- BROWN, Paul & Caroline WAKE (dir.), *Verbatim : Staging Memory & Community*. Strawberry Hills, N.S.W : Currency Press, 2010.
- Cantrell, Tom & Mary Luckhurst (dir.), *Playing for Real*. Houndsmills : Palgrave Macmillan, 2010.
- FINBURGH, Clare, « 'Vérité' ou 'mensonge' ? Le Théâtre politique post-11 septembre en Grande Bretagne », *Agôn*, Dossiers, HS n°1 : Mettre en scène l'évènement, Mémoire de l'évènement : le cas du 11 septembre au théâtre, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1808>>. Dernière consultation le 15 mars 2012.
- GARDNER, Lyn, « The Permanent Way », *The Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/stage/2004/jan/14/theatre.politicaltheatre?INTCMP=SRCH>>. Dernière consultation le 5 mars 2012.
- HAMMOND, W. & D. STEWARD (dir.), *Verbatim Verbatim : Contemporary Documentary Theatre*. London : Oberon, 2008.
- HARE, David, *Le pouvoir de dire oui*. Paris : Maison Antoine Vitez, 2011.
- HARE, David, *Stuff Happens*. London : Faber, 2004.
- HARE, David, *The Power of Yes*. London : Faber, 2009.
- JEFFERS, A., « Refugee Perspective : The Practice and Ethics of Verbatim Theatre and Refugee Stories », *Platform*, vol. I, n°1, 2006, pp.1-17.
- KELLY, Dennis, *Occupe-toi du bébé*. Paris : L'Arche, 2010.
- KELLY, Dennis, *Taking Care of Baby*. London : Oberon, 2007.
- MCLEAN, Duncan, *Aalst*. London : Methuen, 2007.
- MCLEAN, Linda, *Dossiers Incertitudes*. Paris : Maison Antoine Vitez, 2011.
- MCLEAN, Linda, *The Uncertainty Files*. 2010 [manuscrit non publié]
- NORTON-TAYLOR, R., « Half the Picture », in *Truth is a Difficult Concept : Inside the Scott Inquiry*. London : Fourth Estate, 1995.
- PAGET, Derek, « 'Verbatim Theatre' : Oral History and Documentary Techniques ». *New Theatre Quarterly*, vol. III, n° 12, 1987, pp.317-336.
- RICKMAN, A & K. VINER, *My Name is Rachel Corrie*. London : Nick Hern Books, 2005.
- SNELL-HORNBY, Mary, « Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung », in Watts, R. & U. Weidmann (dir.), *Modes of Interpretations*. Tübingen : Narr, 1984.
- TAYLOR, L., « The experience of immediacy : Emotion and enlistment in fact-based theatre ». *Studies in Theatre and Performance*, vol. XXXI, n° 2, 2011, pp.223-237.
- VERMEER, H.J., « Skopos and Commission in Translational Action », in VENUTI (dir.), *The Translation Studies Reader*. London : Routledge, 2000, pp.221-232.

VERMEER, H.J. & Katharina REISS, *Grundlegungeinerallgemeine Translationstheorie*. Tübingen : Niemeyer, 1984.

WEISS, Peter, *L'Instruction*. Paris : L'Arche, 2000.

Parcours initiatiques de spectateurs : traversées du Festival d'Avignon

Elsa Belhomme

Résumé

Cet article interroge la notion de déplacement au sein du Festival d'Avignon, par l'étude de la pièce *Cargo Sofia-Avignon* de Stefan Kaegi, qui place ses spectateurs dans un camion en mouvement. Sont questionnées les notions d'espaces du spectateur, de trajectoires de spectateurs et de rapport au spectacle pour les festivaliers.

Introduction

En 2006, le Festival d'Avignon avait invité Josef Nadj en tant qu'artiste associé. Cette édition était placée sous le signe de la découverte, de l'altérité et du voyage. Dans la préface du programme du Festival, les directeurs ont présenté leur édition en ces termes : « Nous vous invitons à cette expérience rare qu'offre le théâtre, le déplacement vers un ailleurs, la possibilité de traverser et d'être traversés par une œuvre qui nous laisse à jamais différents », et la terminent ainsi : « Nous vous souhaitons un beau voyage dans cette 60e édition que nous sommes heureux de partager avec vous ».¹ Le Festival lui-même est, selon eux, une invitation au voyage, semé d'embûches et de repères. La direction du Festival, en effet, y propose des débats et rencontres pouvant jaloner les parcours de spectateurs et les rassurer face aux autres embûches, telles que des spectacles à 5h30 du matin, une billetterie complexe, un foisonnement de choix à effectuer, une projection d'un film de 5h15, la nuit, dans une cour d'honneur froide et ventée, des spectacles en langues étrangères, etc.

Dans cette édition du Festival d'Avignon, une pièce illustre littéralement cette idée de traversée du festival, et invitait les spectateurs à un voyage en camion. *Cargo Sofia* est présentée comme « un voyage en camion bulgare ».² Cette pièce de Stefan Kaegi se situe à la croisée du

¹ Préface du *Programme du Festival d'Avignon 2006*, <<http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Edito/2006>>. Dernière consultation le 17 mars 2013.

² *Programme du Festival d'Avignon 2006*, <<http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2006/2815>>. Dernière consultation le 17 mars 2013.

théâtre, du documentaire, de la performance et du voyage, qui se demande s'il est clandestin. Les spectateurs sont invités à s'infiltrer dans un camion qui les fera « fictionnellement » traverser l'Europe en deux heures, depuis Sofia en Bulgarie jusqu'à la ville où la pièce se joue, en l'occurrence Avignon.



Cargo Sofia-X: A Bulgarian truck-ride through European cities

Dans cette pièce, les attentes des spectateurs étaient de fait bousculées de part leur position dans l'espace. Le monde ne venait pas se jouer sur scène, devant des spectateurs, mais les spectateurs étaient déplacés à travers le monde, qui devenait une scène. Ce déplacement de l'espace du spectateur modifie la perception que les spectateurs ont de leur propre rôle et fonction au sein du dispositif scénique. Pour autant, y-a-t-il une mutation profonde des comportements de spectateurs dans les pièces qui détournent les attentes des spectateurs quant à leur propre place ? Dans une pièce telle que *Cargo Sofia-Avignon*, qui invite au voyage, peut-on dire que les spectateurs deviennent, ne serait-ce que le temps de la pièce, des voyageurs ?

Quelle que soit la forme de la pièce, un événement théâtral est une rencontre unique entre une œuvre et un public, à un moment donné et dans un espace donné. Cette œuvre est découverte par les spectateurs qui y assistent. En entrant dans l'espace du théâtre, ils se placent dans l'attitude du voyageur en partance vers des territoires imaginaires inconnus, qu'ils vont explorer ensemble. Dans le cas de *Cargo Sofia-Avignon*, les spectateurs partent physiquement en voyage, en étant conviés à monter à bord d'un camion, qui se déplace aux alentours de la ville pour la durée de la pièce. Les spectateurs, assis en longueur, voient défiler le paysage à travers une paroi transversale du camion rendue transparente.

[Vidéo Cargo Sofia-Basel](#)³

Dans la vidéo, il semble évident que l'espace des spectateurs dans l'événement théâtral qu'est *Cargo Sofia* est déplacé par rapport aux attentes que l'on pourrait avoir. De nos jours, nos attentes en tant que spectateurs occidentaux quant à la place des spectateurs dans le dispositif théâtral sont en grande partie régies par la vision wagnérienne du théâtre, où l'espace est agencé afin que tous les regards convergent vers la scène. Dans *The Fall of Public Man*, Richard Sennett offre l'analyse suivante du théâtre construit par Wagner à Bayreuth, basé sur ses idées quant à ce que l'expérience théâtrale devrait être, encore dominantes de nos jours.

Bayreuth fut construit de 1872 à 1876. L'extérieur du bâtiment était nu, presque sinistre, car Wagner voulait que toute l'attention soit portée sur l'art performé à l'intérieur du bâtiment. [...] Chaque membre du public avait une vue dégagée de la scène ; ils ne pouvaient voir clairement les autres membres du public, car ce n'est pas ce pourquoi Wagner voulait qu'ils aillent au théâtre. La scène était tout. [...] Aussi bien à Bayreuth qu'à Paris, le public devenait le témoin d'un rite, plus « large » que la vie même ; le rôle du public était de voir, pas de répondre.⁴

L'exemple de Bayreuth nous montre comment il est possible de modifier l'espace du théâtre pour modifier profondément des attitudes de spectateurs. En faisant converger les regards sur la scène uniquement, l'espace théâtral devient un lieu où l'on regarde, où l'art est observé avec distance.

Si l'on compare ces pratiques à celles de spectateurs de théâtre élisabéthain, ou même romain, on observe que non seulement l'expérience esthétique est modifiée, mais aussi le rapport aux autres spectateurs pendant les pièces, ainsi que le rapport à soi-même et à son propre rôle en tant que spectateur. Sennett note à ce sujet que les transformations du spectateur au XIX^e siècle se retrouvent dans les interactions sociales, où le passant devient silencieux, passif et voyeur : « Le spectateur silencieux qui n'avait personne à observer en particulier, protégé par son droit d'être laissé tranquille, pouvait alors être entièrement absorbé par ses propres pensées, par ses rêveries. [...] Le silence rendait possible le fait d'être à la fois visible et isolé ».⁵

Dans *Cargo Sofia-Avignon*, les spectateurs sont, comme les spectateurs wagnériens, visibles et isolés. Visibles à travers la bâche transparente qui leur permet de voir le monde extérieur, isolés par cette même bâche. Dans ce spectacle, le quatrième mur, mur invisible qui sépare la scène de la salle dans un dispositif théâtral et qui, s'il était construit, ferait de la scène une pièce quelconque, est transposé aux spectateurs. Bien que ce soient eux qui regardent, ils sont placés sur une scène qui se

³ Vidéo Cargo Sofia-Basel (en anglais et suisse allemand) : <<http://www.rimini-protokoll.de/website/media/2005-2007/cargo/video/Cargo%20Sofia-Basel%20-%20Computer.mov>>. Dernière consultation le 17 mars 2013.

⁴ R. Sennett, *The Fall of Public Man*. New-York & London : Norton and Company, 1974, pp.208-209. Ma traduction.

⁵ *Ibid.*, p.217.

déplace, séparés du reste du monde par ce quatrième mur, tangible mais transparent. L'horizon d'attente des spectateurs est alors déplacé : ils sont en mouvement, et observent le monde tel qu'il est, bien que médiatisé par ce que les conducteurs du camion veulent montrer. Les spectateurs sont spectateurs du monde, et pas seulement spectateurs d'une pièce de théâtre, dans ce dispositif. Le metteur en scène, Stefan Kaegi note que dans sa pièce, la position spectatrice est, somme toute, traditionnelle, wagnérienne :

Le théâtre est au centre de mes projets. Avec *Cargo Sofia*, il s'agit même d'un théâtre très classique dans la mesure où j'utilise la scène italienne. Le camion dans lequel sont installés les spectateurs est un gückkasten (le terme allemand pour « scène italienne » : kasten signifie « caisse » et gück signifie « regarder, comme à travers un trou, en espionnant »). J'ai fait construire ce gückkasten, comme un télescope ou un microscope pour observer la ville à travers le théâtre.⁶

Cependant, l'objet regardé diffère, et l'extérieur du camion n'est pas la scène. L'imprévu rentre en compte, et les spectateurs, visibles et dans le monde, n'ont pas la sécurité de se sentir invisibles, assis et silencieux dans le lieu fermé, construit pour cette activité, qu'est le bâtiment de théâtre. Bien qu'à l'extérieur, les spectateurs de *Cargo Sofia* peuvent se sentir enfermés dans le dispositif théâtral. En effet, il leur est difficile de pouvoir descendre du camion en route, surtout s'ils ne savent pas exactement où ils se trouvent. La pièce conduit les passagers du camion dans des lieux urbains généralement inconnus des non-camionneurs, des non-lieux, pour reprendre le terme de Marc Augé,⁷ où les camionneurs chargent leurs camions, font des détours pour éviter les villes, se reposent, se rencontrent. Les bâtiments de théâtre sont généralement construits au sein des villes, où les routiers ne rentrent pas lors de leurs déplacements professionnels. Les spectacles se déplacent de théâtre en théâtre, font le mouvement d'aller vers les villes. *Cargo Sofia* permet aux spectateurs de faire le chemin inverse en les amenant à l'extérieur de la ville, dans des chemins de traverse qui cimentent les échanges commerciaux européens, mais sont inconnus du grand public.

Dans *Cargo Sofia*, le processus de conditionnement qui conduit à l'état de spectateur silencieux et isolé est également mis à mal de part la position physique des spectateurs. Ce voyage proposé par la pièce est néanmoins forcé. Les spectateurs se trouvent assis et attachés dans un camion, qui roule, sans promesse aucune de retour, et parfois sans avoir effectué les rites qui auraient pu les situer dans une position de spectateur presque automatique. Le processus de la mise en condition pour devenir spectateur est renforcé par un rituel, décrit avec insistance et répétition

⁶ J.-L. Perrier, « *Cargo Sofia-Avignon et Mnemopark*. Les voyages de Stefan Kaegi ». *Mouvement.net*, 2006, <http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=11273>. Dernière consultation le 4 avril 2010.

⁷ M. Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1992.

par Peter Handke dans sa pièce *Outrage au public*.

Vous avez pris place. Vous avez regardé autour de vous. Vous vous êtes redressés. Vous avez regardé devant vous. Vous avez relevé la tête. Vous avez respiré profondément. Vous avez constaté que la lumière baissait. Vous vous êtes tus. Vous avez entendu qu'on fermait les portes. Vous avez fixé le rideau. Vous avez attendu. Vous vous êtes tendus. Vous n'avez plus remué d'un cil. Par contre, le rideau s'est mis à bouger. Vous avez entendu glisser le rideau. La scène vous est apparue. Tout s'est passé comme d'habitude. Vous n'avez pas attendu en vain. Vous vous êtes préparés. Vous vous êtes appuyés au dossier de votre siège. Le jeu pouvait commencer.⁸

Dans cette pièce de Handke, le dispositif propre au théâtre wagnérien est renversé, bien que la pièce ait été écrite pour être jouée dans un espace théâtral dit classique. Les spectateurs deviennent, pour toute la durée de la pièce, au centre de l'attention, ne serait-ce que par l'adresse directe de l'anaphore en « vous ». Ainsi la pièce opère-t-elle un outrage en déplaçant les attentes des spectateurs, qui sont habituellement invisibles et silencieux, protégés au sein de l'espace théâtral.

Ce déplacement d'attente peut bouleverser leur comportement de spectateurs, notamment en les faisant réagir aux insultes et à intervenir dans la pièce. Dans *Cargo Sofia*, il s'agit d'un autre type de déplacement. Sans être au cœur de l'attention verbale, les spectateurs sont au cœur du dispositif théâtral, dans un espace inconnu. Ce déplacement suscite nombre de questionnements quant au rôle à tenir en tant que spectateur pendant la pièce. Une journaliste remarquait qu'elle se sentait « coincée dans un camion » : « Les autres membres du public se posent des questions sur la performance : où va-t-on, qui conduit, est-ce que nous sommes censés être du fret humain [...]. Je me rends soudainement compte que je suis coincée dans un camion ».⁹ Cette expression de la journaliste souligne l'absence de choix proposé au spectateur. Une fois dans le camion, il ne peut changer d'avis et partir. Comme dans d'autres pièces proposant des déplacements de spectateurs, il ne peut choisir là où il va. Le camion l'emmène, il doit suivre un itinéraire qui a été préalablement tracé pour lui. À moins que les conducteurs n'improvisent leurs trajets ? La part d'improvisation de la pièce est importante : en effet, il est impossible pour les artistes de contrôler tous les événements extérieurs au camion, auxquels les spectateurs assisteront. Certains événements sont maîtrisés, tels des visites guidées d'entrepôts, ou une course poursuite avec une performeuse à vélo, que l'on retrouve chantant sur un rond-point quelques kilomètres plus loin. D'autres événements ne sont pas planifiés, mais néanmoins intégrés à l'expérience théâtrale. Ainsi, les actions inscrites dans la mise en scène ne se distinguent-elles pas toujours des accidents de parcours. Un autre journaliste raconte son expérience de *Cargo Sofia* :

⁸ P. Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées*. Paris : L'Arche, 1968, p.40.

⁹ S. Brady, « *Cargo Sofia* : A Bulgarian Truck Ride through Dublin ». *The Drama Theatre Review*, vol. XXI, n° 4, 2007, p.163. Ma traduction.

Alors que nous passions par le port de Riga, une zone contrôlée, un garde frontière est monté dans le camion. Le programmeur du spectacle avait demandé à tous les spectateurs d'amener leur passeport au cas où, mais la nervosité de certains d'entre nous trahissait leur possible oubli. Le garde lut la liste des noms des spectateurs présents que l'un des producteurs lui avait donné, acquiesça et partit. J'ai demandé à un des techniciens si cela faisait partie du spectacle. Il m'a répondu : « oui, pourquoi pas ».¹⁰

Les couches de sens s'accumulent dans ce spectacle, et l'utilisation de l'imprévu et de l'improvisation peuvent rendre difficiles les distinctions entre ce qui est réel, ce qui relève de la fiction, ce qui est documentaire et ce qui relève de l'imaginaire. Une question revient parmi les spectateurs de *Cargo Sofia*, également posée par Jean-Louis Perrier dans son entretien avec Stefan Kaegi : « Quel est le lien avec le théâtre ? ».¹¹ Est-ce du théâtre ? La récurrence de cette question montre à quel point la pièce brouille les repères conventionnels qui nous assurent que le théâtre est un espace à part, où les spectateurs regardent une pièce qui est jouée devant eux.

Peter Brook explique que « [l]a seule justification de la forme théâtrale est la vie [...] cette vie-là est plus lisible et plus intense parce qu'elle est plus concentrée. Le fait même de réduire l'espace, de ramasser le temps, crée une concentration ».¹² Cette concentration de vie s'opère dans *Cargo Sofia* par la sédimentation de couches de lectures, à travers lesquelles les spectateurs doivent se créer leurs propres grilles de sens. Cette instabilité entre les différentes couches de perception et d'interprétation peut néanmoins créer un espace vide dans lequel le spectateur peut se perdre afin d'errer pour recréer sa propre perception de la pièce, et trouver son rôle dans cette accumulation d'informations. Par ailleurs, l'expérience de la pièce est remédiatisée, car la parole des traducteurs est traduite par des interprètes, et les documentaires projetés renforcent l'expérience vécue, tout en contribuant à guider l'attention du spectateur et en modulant son opinion par rapport au phénomène qu'il observe, et dont il pouvait ne pas être du tout familier avant le spectacle, à savoir l'expérience de travail de conducteurs de fret européens. Cette remédiation ajoute à la confusion de la fonction spectatrice dans cette pièce.

Cargo Sofia n'explique pas intellectuellement ce que peut être ce travail aux spectateurs, mais préfère inscrire cette expérience dans leurs corps, en la leur faisant vivre, ne serait-ce que le temps de quelques heures. Ce n'est donc pas l'intellect seul des spectateurs qui se forme une opinion, mais leur mémoire corporelle construite par leurs perceptions sensorielles et induite par leurs pertes de repères quant à la nature des événements vécus. Pendant deux heures, ils

¹⁰ P. Morton, « Bulgarian Rhapsody ». *Baltictimes*, 08.11.2006, <<http://www.baltictimes.com/news/articles/16791/>>. Dernière consultation le 17 mars 2013.

¹¹ J.-L. Perrier, « *Cargo Sofia-Avignon* et *Mnemopark*. Les voyages de Stefan Kaegi ». *Mouvement.net*, 2006, <http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=11273> Dernière consultation le 4 avril 2010.

¹² P. Brook, *Le diable, c'est l'ennui. Propos Sur Le Théâtre*. Arles : Actes Sud, 1989, pp.15-20.

comprennent physiquement ce que signifie être coincé dans un camion, avec des délais à tenir, des gardes frontières avides de cadeaux hors Europe, l'absence de la famille, et la perte de repères sur ces routes européennes, ces aires de stationnements, ces entrepôts de déchargement qui se ressemblent tous, loin des centres villes où le théâtre a l'habitude d'être joué.

Cargo Sofia offre différents niveaux d'interprétation et d'expérience. Tout d'abord le réel, l'action vécue et expérimentée en temps réel par tous les passagers du camion, et tous les individus qui assistent au passage dudit camion. Cette dimension est notamment présente au début de la pièce, lorsque les spectateurs découvrent le dispositif théâtral, puis renforcée par des accidents comme celui du contrôle d'identité à Riga. La fiction, ensuite. En deux heures, les spectateurs voyagent de Sofia à Avignon. Ils sont bloqués pendant des heures aux postes frontières, doivent payer des pots-de-vin pour passer les douanes, ont des contrats à honorer. Cette dimension fictionnelle est renforcée d'une part par la traversée réelle de territoires à l'usage des routiers, et d'autre part par la projection sur un écran amovible de courts documentaires à propos du travail des routiers bulgares en Europe et de l'industrie du fret routier. A cela s'ajoute un aspect documentaire en temps réel dans la pièce : les deux conducteurs du camion, qui sont les principaux protagonistes de la pièce, commentent le trajet tout en jouant leur propre rôle, et ajoutent des anecdotes personnelles au fil de la pièce. Par leur parole, ils projettent l'imaginaire du spectateur sur leur vécu, dans le lieu même où ils l'ont vécu : le camion.

C'est donc une rencontre qui est proposée entre les spectateurs et les conducteurs, bien que les premiers restent silencieusement assis et ne répondent pas de façon explicite aux conducteurs. Cette rencontre est symbolisée par le toast porté aux passagers à la fin de la pièce.¹³ *Cargo Sofia* propose à chaque spectateur de traverser des territoires inconnus en s'improvisant marchandise vivante et observatrice d'un camion sillonnant des terrains qui leurs sont connus. Cette traversée de territoire, réel comme fictionnel, implique donc une déterritorialisation de la part des spectateurs, pour s'extraire de la perception des routes comme terrain connu et accepter la fiction, puis une reterritorialisation, en compagnie, cette fois, des conducteurs et techniciens. Ce processus permet la création d'un territoire commun, d'un imaginaire partagé renforcé par l'expérience vécue. Le réel de l'expérience refait irruption lors des performances de la performeuse-chanteuse qui, sur un rond point ou à vélo, fait signe aux spectateurs pour leur rappeler qu'ils ne sont pas seulement des passagers observateurs du monde extérieur, mais également un objet d'attention.

¹³ Voir vidéo ci-dessus.



Cargo Sofia-X: A Bulgarian truck-ride through European cities

Pendant le Festival d'Avignon, le spectacle envahit la ville. Il se trouve non seulement dans les théâtres et les lieux de la vie quotidienne transformés en théâtres provisoires, tels que des garages, des salles de réunion, des églises, mais aussi les rues, les magasins, les fenêtres des appartements, les heures de sommeil. Dans cette ville transformée en théâtre, les festivaliers ne sortent plus de leur condition de spectateur. Il n'y a plus de transition, telle que celle décrite par Peter Handke, pour se préparer à être spectateur. Les festivaliers sont plongés dans un état transitoire permanent, oscillant d'un spectacle à un autre.

Pour Erika Fischer-Lichte, « l'expérience esthétique concerne l'expérience d'un seuil, d'un passage en soi. Le processus même de la transition constitue déjà l'expérience ».¹⁴ Ces trajectoires de festivaliers, constituées uniquement de transitions, seraient alors une expérience esthétique en elles-mêmes. Néanmoins, qu'advient-il de l'homme qui toujours est spectateur ? Pour Rancière, « La maladie de l'homme spectateur peut se résumer en une brève formule : « Plus il contemple, moins il est ».¹⁵ *Cargo Sofia* impose une trajectoire à ses spectateurs, leur montre, en la traversant et en s'en éloignant, le spectacle de leur ville. Si le dispositif théâtral reste frontal et ne permet pas aux spectateurs de la pièce de sortir du silence et de l'isolement, il leur permet néanmoins de traverser, en camion, le Festival d'Avignon, et de mettre en perspective leur statut de spectateurs, et ainsi, de devenir spectateurs d'eux-mêmes. Ainsi peuvent-ils questionner l'état transitoire dans lequel le Festival les place, de part l'excès de stimulations visuelles et sonores, et permet un regard autre sur cette ville et le rôle qu'ils y jouent en période de Festival. De ce fait, *Cargo Sofia* propose une mise à distance, qui pourrait rappeler l'effet ressenti par le voyageur lorsqu'il rentre dans sa terre d'origine, et redécouvre sa ville au regard des expériences accumulées ailleurs.

¹⁴ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. London : Routledge, 2008, p.199. Ma traduction.

¹⁵ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008, p.12.

Formule empruntée à Guy Debord, *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992, p.16.

Cargo Sofia est un voyage parmi beaucoup d'autres dans le Festival. Les déstabilisations que cette pièce propose, la surprise aussi, poussent les spectateurs à adopter des pratiques de voyageurs, réceptifs et aptes à reconstruire dans leur imaginaire les territoires imaginaires qu'ils traversent dans le réel. La métamorphose des spectateurs de cette pièce se situe dans la forme du voyage effectué. Ce sont ces processus de reconstruction et de redéfinition des territoires qui construisent le Festival dans son ensemble, et forment les trajectoires de chaque spectateur. Le Festival d'Avignon est une concentration, dans un espace-temps limité, de ces états de spectateurs ouverts aux voyages, découvertes et rencontres. Ce sont les additions de ces traversées et aventures qui forment le parcours initiatique du festivalier, ce spectateur permanent. Pour reprendre les mots de Russell West-Pavlov : « Le monde nous crée, comme nous le créons, par relations de réciprocité ».¹⁶

Elsa Belhomme

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Doctorante Erasmus Mundus Joint Doctorate, Etudes Littéraires en Interzones Culturelles

Bibliographie

AUGE, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1992.

BRADY, Sarah, « *Cargo Sofia* : A Bulgarian Truck Ride through Dublin ». *The Drama Theatre Review*, vol. XXI, n° 4, 2007, pp.162-167.

BROOK, Peter, *Le diable, c'est l'ennui. Propos Sur Le Théâtre*. Arles : Actes Sud, 1989.

FISCHER-LICHTE, Erika, *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. London : Routledge, 2008.

HANDKE, Peter, *Outrage au public et autres pièces parlées*. Paris : L'Arche, 1968.

¹⁶R. West-Pavlov, *Space in Theory : Kristeva, Foucault, Deleuze*. New-York : Rodopi, 2009, p.242.

- MORTON, Paul, « Bulgarian Rhapsody ». *Baltictimes*, 08.11.2006, <<http://www.baltictimes.com/news/articles/16791/>>. Dernière consultation le 17 mars 2013.
- PERRIER, Jean-Louis, « *Cargo Sofia-Avignon et Mnemopark*. Les voyages de Stefan Kaegi ». *Mouvement.net*, 2006, <http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=11273>. Dernière consultation le 4 avril 2010.
- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008, p.12.
- SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man*. New-York & London : Norton and Company, 1974.
- WEST-PAVLOV, Russel, *Space in Theory : Kristeva, Foucault, Deleuze*. New-York : Rodopi, 2009.

Une nouvelle façon de penser le public : le théâtre jeune public

Johanna Biehler

Résumé

Le théâtre jeune public est devenu une part extrêmement dynamique du spectacle d'aujourd'hui, à la fois pour l'économie culturelle et la création artistique. D'un sous-genre à la limite de l'animation, le théâtre jeune public s'est imposé au fil du temps comme une véritable pratique artistique attirant ensemble les enfants et les adultes, ainsi que la reconnaissance des institutions.

Introduction

L'expression « théâtre jeune public » est en elle-même trompeuse puisqu'elle peut être comprise de deux façons, comme le théâtre destiné à un public composé d'enfants et le théâtre destiné à être joué par des enfants. Pour éviter toute confusion possible Nicolas Faure¹ propose deux appellations différentes pour les distinguer : le « théâtre jeune public » dans le premier cas et de « théâtre pour enfant » dans le second. C'est de « théâtre jeune public » dont il sera question ici, soit pour de jeunes voire très jeunes spectateurs.

Le théâtre jeune public est l'héritier direct des diverses politiques culturelles menées depuis la fin de la seconde guerre mondiale : André Malraux désirait en 1956 rendre la culture au peuple, celle-ci ne devait plus être réservée à une élite, qu'elle soit intellectuelle ou financière. Malgré les contestations de mai 1968 et les répercussions sur les politiques culturelles des années soixante-dix, l'émergence du théâtre jeune public se prépare : Jean Vilar organise dès 1969, pendant le festival d'Avignon, les premières journées de théâtre pour les jeunes spectateurs. Jack Lang et Antoine Vitez créent en 1973 le Théâtre national des enfants à Chaillot, puis viendront en 1978 les premiers centres Dramatiques nationaux pour l'enfance et la jeunesse (CDNEJ). Jack Lang, devenu ministre de la Culture en 1981, encourage les initiatives artistiques et culturelles en doublant les budgets

¹ N. Faure, « L'Émergence d'un répertoire », in *Le Répertoire jeune public en question*, Paris : Théâtrales (Actions théâtres/bibliothèques 2), 2000, p.41.

alloués à la culture et la décentralisation a donné à chaque commune le désir de se doter de son lieu culturel. Malgré cette revendication de la culture pour tous où elle est perçue comme un droit et non plus comme un privilège, le public dit classique, c'est-à-dire adulte, désertent les théâtres au profit du cinéma et de la télévision.

Le théâtre jeune public est lui toujours présent et même en plein développement puisqu'il intéresse de plus en plus les chargés de communication désireux de ramener des spectateurs dans leur salle. Ce public comporte toutefois des particularités puisqu'il ne peut pas être envisagé en termes de revenus ou de catégorie professionnelle comme un public adulte, mais selon son âge puisqu'il s'agit d'enfants et du spectacle adapté.

Le bouleversement amené par ce type de public combine plusieurs aspects : c'est un public qu'il faut penser en termes d'âge (cela va des spectacles réservés aux enfants de moins de dix-huit mois aux adolescents, donc un grand nombre de possibilités) auquel on commence à dédier des structures pensées pour ce public, ainsi que des mises en scène adaptées et surtout un répertoire de textes dramatiques accompagné d'un réseau de diffusion.

Les structures dédiées à ce public

Spécificités et particularités

Les structures culturelles dédiées au jeune public ainsi que les compagnies qui se spécialisent, en quelque sorte, dans la mise en scène de spectacle jeune public se multiplient en raison de plusieurs facteurs.

Tout d'abord, il existe indéniablement un effet de mode. Le théâtre jeune public devient un « produit d'appel » pour les programmes, ils sont mis en valeur. Le spectacle jeune public est vu comme le spectacle qui va attirer le spectateur alors que des mises en scène classiques ne le font plus. Ainsi, pour attirer le public, les programmes multiplient les événements à destination des enfants et les compagnies artistiques sont de plus en plus nombreuses à se spécialiser dans ce type de théâtre puisque les réseaux de diffusion sont moins encombrés dans cette spécialité et qu'il y est possible de créer des partenariats avec des écoles.

Les théâtres cherchent à exploiter un paradoxe : si le public adulte devient méfiant vis-à-vis du théâtre, difficile à renouveler et se spécialise de plus en plus (aujourd'hui, le public d'un théâtre est composé pour une grande majorité de professionnels du spectacle), les parents, même s'ils ne travaillent pas dans le milieu culturel, accompagnent volontiers leurs enfants au théâtre. L'intérêt est

évident pour la billetterie d'un théâtre puisque à chaque place à tarif réduit vendue correspond une place à tarif plein pour l'accompagnant de l'enfant. C'est une façon détournée d'amener des adultes au théâtre qui n'auraient pas été sensibilisés par les campagnes de communication des théâtres. L'intérêt économique du théâtre jeune public est rapidement devenu évident : les parents qui amènent leurs enfants viennent avec la fratrie et cela regroupe souvent plusieurs familles. Ainsi le public ramène du public. Les théâtres travaillent souvent avec des classes qui viennent en sorties pédagogiques assister à des représentations réservées (représentations dites « scolaires »), sans compter les animations particulières permettant de vendre des places avec un surcoût : atelier de découverte, goûter, concert... Le théâtre jeune public est un moyen assez sûr pour une structure culturelle de s'assurer une billetterie : ce sont des spectacles dont la programmation, en termes de vente de billets, comporte peu de risques (ce qui, de nos jours, permet de compenser la baisse de la fréquentation et la chute du montant des subventions publiques).

En terme de politique culturelle à long terme, les enfants qui composent le public aujourd'hui deviendront, s'ils conservent la passion du spectacle, les spectateurs de demain et seront susceptibles d'amener à leur tour leur progéniture.

Le bouleversement amené par l'émergence du spectacle jeune public est à la fois évident et insidieux : les théâtres ont trouvé, paradoxalement, le moyen de remplir leur salle tout en se spécialisant dans une frange très particulière du public. Ici, les structures ont à penser leurs programmes et leurs événements selon ce qui est adapté ou pas à une tranche d'âge. L'intérêt artistique pourrait passer en second plan et pourtant cela ne peut pas être le cas : les enfants plébiscitent les spectacles, les parents se font le relais de leur avis auxquels ils comparent leur ressenti propre. Le bouche-à-oreille se fait alors très vite, et il s'agit là de la meilleure communication que peut souhaiter un théâtre. On ne peut pas présenter n'importe quoi à un public sous prétexte que ce sont des enfants : « jeune public » ne veut pas dire « public idiot ». Les réactions dans la salle d'un public composé d'enfants sont immédiates face à quelque chose qui ne leur convient pas. Karine Chapert, directrice de la communication au théâtre Sorano/Jules Julien, résume toutes les difficultés d'un tel public :

Je pense qu'ils sont beaucoup plus exigeants et quoi qu'en pensent les comédiens et le metteur en scène, je pense que c'est un excellent baromètre pour savoir si c'est un bon spectacle ou pas, vraiment. [...] En général, ils sont assez justes. La raison pour laquelle ils sont difficiles, c'est que c'est un public excessif, ils ont pas les codes. Donc ça va partir dans tous les sens, ils vont chuchoter, ils vont commenter. [...] Donc c'est un public qui est extrêmement exigeant et qui en même temps peut être très intéressant, très réactif, qui est très sensible.²

² A. Gablin, *Le Théâtre jeune public : un espace en débat*. Mémoire de recherche, Institut d'études politiques de Toulouse, 2007, p.22.

Avec un tel public, effectivement, les estimations sont rapides. Là où un public d'adultes va exprimer son mécontentement de façon plus feutrée et difficile à discerner pour les artistes comme quitter la salle ou refuser d'applaudir, on se rend très vite compte si un spectacle plaît ou non à un jeune public. Cela provoque, en réaction de la part des artistes, une recherche accrue en termes d'esthétique, de qualité d'écriture et de collaboration entre les artistes. Le théâtre jeune public est devenu une véritable pratique artistique avec ses enjeux et ses questions et les artistes font face à un public exigeant.

Les esthétiques

Les spectacles jeune public, qui souffraient de la mauvaise image des spectacles dits « d'animation », deviennent de véritables mises en scènes ainsi que des objets d'études universitaires. Des artistes reconnus n'hésitent plus à écrire et mettre en scène pour le jeune public. Par exemple, Wajdi Mouawad, qui était l'artiste invité au Festival d'Avignon en 2009, est l'auteur de la pièce *Pacamambo* qu'il qualifie de « tragédie pour enfants ». Ils n'ont plus peur de ternir leur image en se fourvoyant avec des spectacles pour enfants et ils n'hésitent pas à associer le terme « tragédie », qui désigne chez Aristote l'imitation d'une action sérieuse,³ au spectacle pour le jeune public.

Les structures dites jeune public ne se limitent pas bien sûr aux mises en scène spécifiquement théâtrales. Elles se donnent souvent pour mission de faire découvrir à leur public les divers arts du spectacle. On peut trouver, dans le programme d'une telle institution, des spectacles de danse, de marionnettes, des concerts... Pour n'en citer qu'un, le théâtre Massalia, implanté à Marseille depuis 1987, se présente comme un théâtre « jeunes publics tout publics » (c'est-à-dire ouvert aux enfants et aux adultes) tout en se revendiquant comme un lieu consacré à la marionnette et d'une façon plus générale au théâtre d'objet, c'est-à-dire à la manipulation de toutes les matières possibles et imaginables. En mars 2003, la compagnie italienne Teatro delle Briciole y présentait *Fango*, librement adapté du *Macbeth* de William Shakespeare, où les comédiens jouaient dans une arène remplie de boue. Pourtant, Shakespeare n'est pas considéré comme un auteur jeune public et le chorégraphe Joseph Nadj, lui aussi artiste invité du festival d'Avignon en 2006, a repris l'idée d'une scénographie à base d'argile dans son spectacle *Paso Doble* en collaboration avec le plasticien Miquel Barcelo.

Cette idée de collaboration entre les artistes se retrouve aussi dans le théâtre jeune public : il y a quelques années encore, les mises en scène manquaient de moyens et les scénographies s'en

³ Voir Aristote, *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres (Classiques en poche), 1997.

trouvaient souvent réduites à des objets disparates chinés ça et là. Maintenant, les moyens d'une mise en scène jeune public peuvent tout à fait rivaliser avec les budgets de productions d'une compagnie dite « tout public ». Ainsi pour sa mise en scène de la pièce *Louise les ours* de Karin Serres, le théâtre de la Tête noire a fait appel au sculpteur David Slaviero pour la conception de son décor constitué en partie de sculptures de glace qui fondaient durant la représentation.

Et cette transformation des esthétiques pour le jeune public est très récente. Nicolas Faure résume ainsi le passage d'un théâtre à visée pédagogique à un théâtre à visée artistique : « Tout se passe comme si les années soixante avaient reconnu la sensibilité de l'enfant, et les années quatre-vingt sa capacité de réflexion ».⁴ On peut y ajouter qu'il y a encore quelques années, le théâtre jeune public s'appelait le « spectacle pour enfants » et présentait une certaine pauvreté au niveau des formes de la représentation et des thèmes abordés dans les textes. Marie Bernanoce résume ainsi la situation :

On aurait parlé d'évasion par le conte, l'humour, le merveilleux, bien loin des réalités du monde et de l'enfance ou les traduisant d'une façon directe et souvent, trop souvent, relevant d'une mièvrerie infantilissante s'appuyant sur des facilités de tous ordres : tendance à la moralisation facile, simplicité voire simplisme des formes, univers désincarné, protégé par une bulle.⁵

Deux choses sont à relever ici : le texte de théâtre pour un jeune public était encore pensé à partir des catégories de la littérature jeunesse classique, comme nous pouvons le voir avec l'emploi du mot « conte ». Il présentait aussi une visée ouvertement morale, comme la série des *Martine* ou les ouvrages de la comtesse de Ségur. L'une des premières pièces mettant en scène des enfants, *L'Oiseau Bleu*⁶ de Maurice Maeterlinck, reproduit un schéma très classique, la narration suit une progression que l'on peut rapprocher de celle d'un « conte initiatique », et la pièce est sous-titrée « féerie en six actes et douze tableaux ». Nous pouvons dire ainsi qu'il n'y a pas si longtemps le jeune spectateur (ou le jeune lecteur) était encore considéré comme une entité fragile qu'il fallait protéger de la dure réalité et la littérature écrite pour lui ne se pensait qu'en termes de vertus éducatrices. Aujourd'hui, comme nous l'avons dit à propos de Wajdi Mouawad, le théâtre pour enfant est perçu comme un véritable art du spectacle à part entière et non plus comme de la littérature sur scène.

Maintenant que nous avons établi ce processus et constaté la formidable vitalité de l'écriture de pièces pour le jeune public soutenue et reconnue par des maisons d'édition, il faut se poser les

⁴ N. Faure, « L'Émergence d'un répertoire », in *Le Répertoire jeune public en question*, Paris : Théâtrales (Actions théâtres/bibliothèques 2), 2000, p.44.

⁵ M. Bernanoce, « Pour un "théâtre jeunesse" ... une voie peut en cacher une autre... », <http://www.aneth.net/doc_thema.htm>. Dernière consultation le 16 mars 2010.

⁶ M. Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*. Paris : Fasquelle éditeurs, 1909.

questions suivantes : qu'est-ce que ces pièces racontent ? Et comment ? Quels en sont les thèmes principaux ?

Le répertoire « jeune public »

Thèmes et écritures

Le succès du théâtre jeune public – auprès des enfants et des adultes – résulte, par certains aspects, de la qualité du répertoire. Les auteurs dramatiques qui écrivent pour le jeune public ne sont plus considérés comme de mauvais auteurs réduits à écrire pour les enfants faute de mieux. Un renversement s'est opéré dans la façon dont ces auteurs sont perçus (du statut d'auteurs mineurs ils sont devenus de véritables artistes) et ce renversement s'accompagne de positionnements politiques car pour eux, écrire pour le jeune public n'est pas de l'opportunisme mais correspond à un véritable désir, d'autant plus qu'il n'y a plus aucun tabou concernant les sujets abordés comme la sexualité, la guerre, la maladie... Donc plus de tabou quant au thème, ni sur la forme à adopter : il peut s'agir de dialogue, de monologue, de personnages fantastiques ou d'animaux parlants... Il n'y a pas de recours nécessaire au merveilleux ou au conte et l'histoire peut ne pas se finir bien. Toutefois, cette grande liberté d'écriture n'est pas sans limite : cela ne se fait pas sans précaution. Marie Bernanoce nuance ainsi ce qui pourrait passer pour une volonté de vouloir aborder à tout prix des thèmes que l'on pourrait qualifier de sérieux en prenant l'exemple du *happy end* :

Pour ce qui est de la fin, s'il n'y a pas nécessairement de happy end, il y a cependant un fort souci de ne pas laisser le lecteur sur une note désespérée, même quand le dénouement est noir et incertain. J'y vois une forme d'engagement éthique dans l'adresse aux jeunes, ce qui ne signifie pas mièvrerie ou facilité.⁷

Si tous les sujets sont possibles, il reste néanmoins à trouver la bonne image et cela représente un véritable défi pour un auteur. La vraie préoccupation des écritures jeune public est donc plus pernicieuse, car il s'agit de déterminer le « comment » et non le « quoi ». Joël Pommerat, lauréat du Grand prix de littérature dramatique en 2007, propose de penser ces écritures par le biais de la métaphore : « Si on doit caractériser l'écriture Jeune Public, je dirais que la métaphore est la caractéristique principale. On aborde des sujets difficiles de manière symbolique, en utilisant des

⁷ M. Bouteillet, « On peut parler d'un véritable répertoire – Entretien avec Marie Bernanoce ». *Ubu – scènes d'Europe : Théâtre jeune public, théâtre TOUS public*, n° 46/47, mars 2010, p.79.

détournements ».⁸ Ce que Joël Pommerat appelle la « manière symbolique » et « les détournements », c'est peut-être cela qui attire les auteurs : la restriction des thèmes et des moyens d'aborder ces thèmes est peut-être moindre, finalement, dans l'écriture jeune public, que pour des pièces dites « pour adultes ». Dans une pièce pour le jeune public, tout est possible... Des choses qui, au nom de la raison, ne seraient pas ou mal acceptées par des adultes. Françoise Pillet, quant à elle, parle d'une plus grande liberté : « Lorsque j'écris pour les enfants, j'ai toujours l'impression d'avoir une liberté totale, et, en même temps de servir mes convictions militantes : les enfants doivent se frotter à des langues riches, complexes, dès leur plus jeune âge ».⁹

Si le jeune public est reconnu comme un public « spécifique », il s'agit de montrer le même respect à ces « autres » spectateurs qu'à un public plus âgé, en faisant confiance à son intelligence et à sa capacité d'analyse ; il s'agit de ne surtout pas le considérer comme un « sous-public » en lui présentant des textes ou des mises en scène simplistes. En parallèle d'un « donner-à-voir », il faut aussi penser à un « donner-à-penser » à travers des textes sous-tendus par une écriture remarquable, des sujets forts qui donneront à réfléchir, des personnages complexes... Un jeune public attend cela, il ne veut pas de fantaisie mièvre ou de mise en scène bâclée. Il sollicite de véritables esthétiques, que ce soient dans les mises en scène, les écritures, les thèmes, les personnages.

Du côté des compagnies, ce désir de qualité, finalement, dans tous les aspects d'un spectacle (que ce soit la mise en scène, le texte ou la scénographie), a été reconnu par la création en 2006 d'un Molière du spectacle jeune public.

Toutefois, les auteurs dramatiques, quand ils témoignent de leur processus d'écriture, ne pensent pas écrire pour un public particulier : ils disent parfois chercher à retrouver l'enfant qu'ils étaient et en cela l'écriture pour le jeune public est une expérience peut-être plus intime, plus personnelle et qui ajoute une tonalité plus touchante à ce répertoire que celui réservé aux adultes, tout en sachant que les écritures dramatiques contemporaines se caractérisent souvent par une noirceur, une violence et une certaine complaisance dans le morbide qui leur sont souvent reprochés et attirent peu le public. Ces écritures, qui sont bien installées et respectées par les artistes, doivent maintenant être considérées en termes financiers par les éditeurs qui restent un moyen privilégié de se faire connaître grâce à la parution des textes.

⁸ J. Pommerat, cité par A. Gablin, *Le Théâtre jeune public : un espace en débat*. Mémoire de recherche, Institut d'études politiques de Toulouse, 2007, p.24.

⁹ Cité par M. Bernanoce, « Pour un « théâtre jeunesse » ... une voie peut en cacher une autre... », <http://www.aneth.net/doc_thema.htm>. Dernière consultation le 16 mars 2010.

Diffusion des pièces jeune public

Bien que les retombées économiques du théâtre jeune public aient été rapidement perceptibles pour les théâtres concernant les ventes de billets, cela a été bien plus long en ce qui concerne la diffusion des pièces et leurs responsables, les auteurs et les éditeurs. Un auteur déjà connu et reconnu de pièces jeune public comme Philippe Dorin n'avait pas d'autre moyen, il y a une vingtaine d'années, pour être mis en scène sans être publié, que d'aller à la rencontre des compagnies pour les convaincre de monter ses textes. Par la suite, cela lui a porté préjudice : les éditeurs refusaient ses manuscrits car ils étaient déjà connus et donc moins susceptibles d'être achetés que des textes inédits. Les textes pour le théâtre avaient beaucoup de mal à accéder à la publication, qui reste encore le meilleur moyen de faire connaître une œuvre. En 1986 Michel Vinaver qualifiait l'édition théâtrale (pour adultes et enfants confondue) en France de « secteur sinistré », ¹⁰ c'est-à-dire peu de pièces éditées et peu de maisons d'éditions qui s'y intéressent.

Mais ceci a quelque peu changé depuis car l'édition de pièces ou de textes liés au théâtre a connu un important développement ces dernières années et cela de différentes manières : des maisons d'édition généralistes ont créé leur collection spécialisée dans le théâtre ou les maisons d'édition déjà spécialisées dans le théâtre se développent en créant de nouvelles collections. Tout d'abord pour des textes qui s'adressaient à un public d'adultes, puis pour les enfants. Le théâtre jeune public devenant ainsi de plus en plus visible, les éditeurs ont créé leur collection « textes pour le jeune public » et la collection Jeunesse de Théâtrales, maison d'édition spécialisée dans les textes de théâtre, fêtait ses dix années d'existence en 2011. Au-delà de la volonté de publier ce qui se joue et d'être au fait de l'actualité théâtrale, c'est un bon marché pour les éditeurs et les libraires car, lors du séminaire « L'écriture théâtrale pour le jeune public », les éditeurs et responsables de collection n'ont pas manqué de rappeler qu'une des meilleures ventes de ces dernières années concernant les pièces de théâtre est une pièce pour enfants : *Le Long Voyage du pingouin* de Jean-Gabriel Nordmann, ¹¹ publié par les éditions La Fontaine, atteint les 40000 exemplaires, ce qui est constitué, selon Pierre Banos des éditions Théâtrales, « le record absolu pour un livre de théâtre ». ¹² Les maisons d'édition, qui restent des entreprises commerciales, ont donc tout intérêt à créer leur collection « jeunesse ».

Maintenant que l'édition, qui reste la voie la plus classique pour un auteur dramatique d'être lu et par la suite peut-être mis en scène, il restait à mettre en valeur ce nouveau courant de l'édition

¹⁰ M. Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon*. Arles : Actes-Sud, 1987.

¹¹ G. Nordmann, *Le Long Voyage du pingouin vers la jungle*. Lille : La Fontaine, « Jeunesse », 2001.

¹² M. Bouteillet, « On peut parler d'un véritable répertoire – Entretien avec Marie Bernanoce ». *Ubu – scènes d'Europe : Théâtre jeune public, théâtre TOUS public*, n° 46/47, mars 2010, p.78.

théâtrale. Chaque nouvelle pièce est lancée au même titre que les autres parutions de la maison d'édition : lectures, rencontres de l'auteur avec le public, revue de presse, partenariats... Il n'y a aucune différence de traitement entre la mise en valeur d'un texte dramatique par son éditeur, que ce soit une pièce dite « jeune public » ou non.

Une autre façon de mettre en valeur chaque parution de pièce jeune public et d'encourager leur diffusion est la participation aux différents prix littéraires. Nous l'avons vu, il existe un Molière du spectacle jeune public qui récompense une mise en scène et non un auteur. Le Grand prix de la littérature dramatique s'adresse aux textes de pièces parues dans l'année, sans distinction de public : *Louise les ours* de Karin Serres, pièce éditée à L'école des loisirs (soit une maison d'édition spécialisée dans les textes pour enfants), a été retenue au second tour du Grand prix en 2007. Le prix Collidram est une initiative intéressante à mentionner. C'est un prix décerné par des collégiens à un auteur dramatique parmi une sélection de pièces contemporaines. Les textes qui sont proposés pour Collidram relèvent tout d'abord d'un choix des éditeurs.

Les théâtres sont devenus eux aussi des membres à part entière de la diffusion des pièces pour le jeune public à travers l'organisation de festivals réservés aux spectacles jeune public (le festival international pour le jeune public Momix, en Alsace, est organisé par un réseau de salles de spectacles) ou la création de centres de ressources et bibliothèques spécialisées dans les fonds pour le jeune public. La bibliothèque Armand Gatti, spécialisée dans le théâtre, organise depuis 2003 le « Prix de la pièce de théâtre contemporain pour le jeune public ». Des pièces sont présélectionnées par un jury composé de membres de la bibliothèque et d'enseignants partenaires qui travailleront par la suite avec leurs élèves en classe selon deux catégories d'âge (les CM2-6^{ème} et les 3^{ème}-seconde). Ce sont les élèves qui décerneront le prix à la pièce qu'ils auront jugée la plus intéressante. Le but avoué ici est de « contribuer progressivement à la constitution de rayons de théâtre contemporain dans les bibliothèques de l'Éducation nationale ».¹³

Conclusion

En conclusion, la catégorisation des pièces de théâtre est un phénomène récent et complexe puisqu'il est porté à la fois par les structures culturelles, les compagnies artistiques, les auteurs et les éditeurs. Toutefois, nous commençons à toucher, maintenant, les limites du phénomène. Le théâtre jeune public est à mettre en parallèle avec un désir croissant de qualifier les spectacles selon les

¹³ Voir à ce propos leur site, onglet « Vie littéraire : Prix de la pièce de théâtre contemporain jeune public », <http://www.orpheon-theatre.org/bibliotheque/litteraire/prix_jp.htm>. Dernière consultation le 11 avril 2012.

différentes catégories des arts de la scène (théâtre, danse, arts visuels...). Or, cela devient de plus en plus difficile voire caduc car les arts de la scène se mêlent de plus en plus, pour former ce que Hans-Thies Lehmann appelle le « théâtre postdramatique ». Quelle différence faut-il entendre par « tout public », « jeune public », « adultes et adolescents », « famille » ? Pour les auteurs eux-mêmes, l'étiquette « jeune public » est difficile à qualifier, voire déjà dépassée. Karin Serres, auteur reconnue de pièces jeune public, ne pense pas écrire uniquement pour des enfants, mais pour un public entendu dans son sens large :

Dans la vie, je ne mets pas de frontière entre les adultes, comme moi, et les adolescents ou les enfants. Mais chaque âge a ses préoccupations. Chaque fois que je commence une pièce, j'espère qu'elle s'adressera à tous les âges possibles, même si différemment. C'est la richesse d'une représentation « tout public », comme on dit, justement.¹⁴

Selon Karin Serres, on peut raconter la même chose à un public d'enfants, d'adolescents et d'adultes, mais chacun l'entendra différemment. Si l'on accepte cette idée, alors l'étiquette « jeune public » n'a plus aucune pertinence : un texte bien écrit touchera tous les publics, un texte réducteur ne parviendra qu'à une certaine classe d'âge. Toujours dans cet ordre d'idée, un auteur n'aurait pas à choisir d'écrire pour un public précis. C'est peut-être cela qui fera qu'une pièce de théâtre sera plébiscitée plutôt qu'une autre : l'universalité de son propos et de son adresse devient un défi. Les auteurs de pièces jeune public sont considérés au même titre que des auteurs dramatiques (sans public visé) et de grands auteurs et metteurs en scène comme Joël Pommerat ou Wajdi Mouawad déjà cités n'hésitent plus à écrire ou adapter des pièces qualifiées de jeune public. De même, il faut signaler que de plus en plus d'adultes déclarent préférer les représentations de spectacles dits pour le jeune public. Il faudra certainement se questionner sur la pertinence de la catégorisation des spectacles, et sur ce désaveu du public adulte pour les mises en scène qui lui sont « réservées ». Peut-être, après avoir cherché à créer à tout prix des genres dans les arts et les publics, arrivons-nous aux limites de ce système par les mélanges qui se produisent dans les théâtres, sur la scène et dans la salle.

Johanna Biehler

Université de Pau et des pays de l'Adour

Centre de Recherche Poétique et Histoire Littéraire (CRPHL)

¹⁴ Dossier pédagogique *Louise/les ours* : < <http://www.theatre-estparisien.net/Louise-les-ours> >. Dernière consultation le 11 avril 2012.

Bibliographie

ARISTOTE, *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres (Classiques en poche), 1997.

BERNANOCE, Marie, « Pour un « théâtre jeunesse »... une voie peut en cacher une autre... », <http://www.aneth.net/doc_thema.htm>. Dernière consultation le 16 mars 2010.

BIBLIOTHEQUE DE THEATRE ARMAND GATTI, <http://www.orpheon-theatre.org/bibliotheque/litteraire/prix_jp.htm>. Dernière consultation le 11 avril 2012.

BOUTEILLET, Maïa, « On peut parler d'un véritable répertoire – Entretien avec Marie Bernanoce ». *Ubu – scènes d'Europe : Théâtre jeune public, théâtre TOUS public*, n° 46/47, mars 2010.

DOSSIER PEDAGOGIQUE LOUISE LES OURS, <<http://www.theatre-estparisien.net/Louise-les-ours>>. Dernière consultation le 11 avril 2012.

FAURE, Nicolas, « L'Émergence d'un répertoire », in *Le Répertoire jeune public en question*. Paris : Théâtrales (Actions théâtres/bibliothèques 2), 2000.

GABLIN, Anne, *Le Théâtre jeune public : un espace en débat*. Mémoire de recherche, Institut d'études politiques de Toulouse, 2007.

MAETERLINCK, Maurice, *L'Oiseau bleu*. Paris : Fasquelle éditeurs, 1909.

NORDMANN, Jean-Gabriel, *Le Long Voyage du pingouin vers la jungle*. Lille : La Fontaine, « Jeunesse », 2001.

VINAVER, Michel, *Le Compte rendu d'Avignon*. Arles : Actes-Sud, 1987.

De l'utilisation du terme « révolution » dans les technologies de l'information et de la communication : le cas des nouvelles technologies au musée

Éva Sandri

Résumé

Le vocabulaire du bouleversement accompagne fréquemment le discours sur l'arrivée des nouvelles technologies. Mais quels sont les éléments qui peuvent différencier évolution et révolution, continuité et rupture ? L'analyse du projet de rénovation du *Museon Arlaten* (musée d'ethnographie d'Arles), notamment des supports numériques, permet de donner un autre regard sur l'imaginaire des nouvelles technologies. Apparaît alors une complexité des modifications techniques qui révèlent non pas une révolution mais un flot de transformations concernant la fonctionnalité et la réception des outils.

Introduction

Si c'est l'isotopie du révolutionnaire qui marque le discours de l'arrivée sur le marché des récentes technologies de l'information et de la communication, la question se pose de l'authenticité de ce terme de « révolution » technologique. Ma réflexion part du point de vue d'Yves Jeanneret observant le vocabulaire du spectaculaire et les extrapolations qui ont accompagné chaque avènement d'un nouveau support de stockage de l'information.¹ En dénonçant la rhétorique du bouleversement sans cesse convoquée lors de l'apparition d'un objet technique, objet constamment comparé au potentiel de nouveauté des principales inventions antérieures (codex, imprimerie, internet), c'est une partie du paysage des mythologies modernes des nouvelles technologies qui se dessine : l'imaginaire d'une technologie providentielle, immatérielle, transparente et instantanée venant transformer profondément nos pratiques et nos modes de vie.

Dans ce contexte controversé où les expressions récurrentes de l'innovation technologique

¹ Y. Jeanneret, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2011, p.10.

semblent moins un changement de paradigme qu'un argument commercial, il importe de comprendre quels sont les éléments qui peuvent constituer une frontière entre évolution et révolution, entre simple continuité et véritable rupture.

Le terrain proposé pour cette réflexion est le musée d'ethnographie d'Arles : le *Museon Arlaten*, actuellement en rénovation. L'analyse débute par l'étude des documents relatifs à la rénovation du musée, plus précisément concernant les outils numériques de médiation (écrans tactiles, tablettes multimédia, lunettes 3D...) ainsi que des termes employés pour les décrire. Je me référerai notamment à un entretien réalisé avec le chargé de mission multimédia du musée.

Il s'agit d'apporter des clefs contribuant à caractériser et à spécifier ce qui relève de la continuité dans l'évolution ou des changements technologiques notables. Dans un premier temps, j'aborderai la rhétorique de la révolution permanente dans le champ publicitaire des nouvelles technologies avant de m'intéresser à ce qui est concrètement à l'œuvre lors d'un processus d'intégration d'outils numériques innovants dans un musée en rénovation.

Le potentiel publicitaire de la révolution numérique : le numérique tonitruant

Il est commun d'affirmer que la communication publicitaire a recours au vocabulaire du nouveau, du sensationnel et de l'inédit. Plus précisément, le discours qui accompagne l'arrivée sur le marché d'un outil technologique innovant puise allègrement dans l'illusion de la métamorphose constante, du progrès vers l'amélioration et du surenchérissement bénéfique. À propos de la révolution arabe, la publicité de *Free* pour l'offre de *Freebox Révolution* donnait à entendre le slogan suivant : « Je ne veux pas alimenter la théorie du complot mais depuis la sortie de la *Freebox Révolution*, deux dictateurs sont tombés ». ² Le caractère inattendu et choquant du terme révolution vient ici alimenter l'argument commercial d'une offre de télécommunication qui se voudrait aussi tonitruante et médiatique qu'une révolte.

Ainsi, le nouveau produit mis sur le marché posséderait une nécessaire plus-value par rapport au précédent. De nombreuses marques ont recours à des comparaisons avec des événements marquants afin d'accroître la visibilité de leur produit. Ce phénomène se remarque d'autant plus dans le secteur du numérique, où des marques telles qu'*Apple* font de la sortie de leur dernier appareil l'occasion de conférences et d'effervescence médiatique.

Cela semble dû à une représentation qui donne à voir l'outil numérique non pas comme un

² Publicité diffusée à la radio en février 2011.

moyen mais comme une fin. Émergent alors des discours prophétiques sur la révolution numérique, tels que les décrit Philippe Breton, où des outils omnipotents amèneraient eux-même une métamorphose vers le progrès :

L'un des tous premiers effets de la mise en utopie des nouvelles techniques de communication et des médias est un formidable déplacement du rôle de la fonction de l'outil par rapport à ses finalités. Celui-ci pourrait être décrit comme le produit d'une sorte d'idolâtrie de l'outil. Nous aurions là une version contemporaine de l'adage classique : ce n'est plus la communication qui est faite pour l'homme, c'est l'homme qui est fait pour la communication. L'effet pervers d'une telle inversion, où le moyen devient finalité, est que l'outil ne sert plus à réaliser ce pour quoi il a été conçu et finit par ne plus fonctionner que pour lui-même.³

Ces croyances semblent dues à un certain imaginaire du numérique, venant d'un paradoxe entre l'impression d'une médiation superflue et une confiance grandissante en les capacités des médias informatisés. Dans cet imaginaire du numérique, on confère d'une part une certaine « intelligence » à l'outil et d'autre part les qualités d'immédiateté, d'accessibilité, d'exhaustivité et de partage sont mises en exergue conjointement par les images et métaphores du réseau (la toile, le hub), de l'arborescence (les racines, l'arbre) et des éléments naturels (océan, navigation, forêt...). C'est aussi ce que souligne Yves Jeanneret, qui reprend cette analyse et explique qu'un imaginaire du numérique omnipotent et protéiforme soutient cette tendance :

On ne cesse d'attribuer, depuis deux siècles notamment, à des dispositifs la capacité à permettre la communication directe entre les hommes, ces dispositifs étant toujours nouveaux, car il est nécessaire pour le maintien de cette illusion qu'elle se renouvelle sans cesse, chaque vague d'innovation chassant l'autre. La prochaine « société de l'information » nous débarrassera inéluctablement des intermédiaires et des obstacles actuels. Demain, on connecte gratis. [...] En réalité, la médiation ne disparaît pas, mais certains intermédiaires tendent à disparaître (les économistes parlent de « désintermédiation ») en même temps que de nouveaux intermédiaires apparaissent : « pourvoyeurs d'accès », « portails », etc.⁴

Ce fantasme d'une communication directe est alimenté par des stratégies marketing insistant sur le renouvellement et la trouvaille. Il ne s'agit aucunement de juger ces technologies ni de prendre parti. Au-delà du débat entre technophile ou technophobe émergent des mythologies produites par le numérique qu'il est tentant d'examiner. Intéressons-nous alors aux discours qui sont tenus par le musée sur la médiation technique afin d'appréhender leur rapport aux TIC (Technologies de l'Information et de la Communication). Entre désir de modernisation et crainte de dérouter un public acquis, comment les institutions culturelles présentent-elles le « passage au numérique » ? Y-a-t-il seulement un besoin d'intégrer les outils numériques comme une plus-value, comme un argument attractif ou bien s'agit-il de représenter par le numérique des informations qui

³ P. Breton, *L'utopie de la communication : Le mythe du « village planétaire »*. Paris : Édition La Découverte / Poche, 1997, pp.137-138.

⁴ Y. Jeanneret, « Médiation », in Commission Nationale Française (dir.), *La société de l'information, glossaire critique*. Paris : La documentation Française, 2005, p.105.

ne seraient pas visibles autrement (telles que les images en trois dimensions et la réalité augmentée) ?

Quand la continuité supplante la métamorphose

Vers un numérique discret

Dans les coulisses de la numérisation, comme dans les départements multimédia des musées et des bibliothèques, de lentes et complexes évolutions révèlent une différence entre la sphère de la publicité et les projets des institutions culturelles. Si l'on analyse les différents rapports de rénovation du Musée départemental d'ethnographie à Arles, les métamorphoses du numérique se veulent discrètes en ce qu'elles ne doivent pas choquer ou détoner par rapport aux supports antérieurs. Les outils numériques (applications smartphone, tablettes tactiles...) accompagnent le visiteur et favorisent le *continuum* didactique entre le support papier et le numérique sans pour autant gêner l'expérience sensible de la visite de l'exposition.

Le numérique viendrait davantage compléter l'analogique qu'instaurer un ordre nouveau. À ce titre il reste un outil relégué au rang de moyen et non une fin. D'après le chargé de mission du musée⁵, le multimédia se veut uniquement un moyen de prolonger le discours dans l'espace et dans le temps. Il permet d'approfondir et en ce sens c'est un outil d'interprétation qui doit être « au service de ». Cette rhétorique du « discret » donne à voir une lente mutation, une mue progressive, qui contraste avec les manifestations spectaculaires du révolutionnaire décrites plus haut. La transition vers le numérique doit être, d'après la personne qui a répondu à l'enquête : « non intrusive », « évolutive » et « actualisable ». Elle doit permettre le « partage », « l'interactivité », et l'échange. Cependant, elle doit avant tout rendre possible le prolongement du discours dans le temps et dans l'espace. Pensons par exemple à la réalité augmentée qui permet de reconstituer visuellement un monument en ruines. Le numérique vient offrir une lunette, un filtre pour voir différemment le réel et non s'y substituer. Par ailleurs, une attention est portée aux personnes qui pourraient être rebutées par des dispositifs dont les interfaces seraient trop complexes. L'introduction de supports multimédia doit alors se faire de façon progressive. Selon ce premier constat, dans ce contexte, les métamorphoses des TIC – qui passent par l'absorption et la synthèse

⁵ Les propos tenus lors de l'entretien avec le chargé de mission multimédia rendent compte de l'avancée du projet en octobre 2011 et ne sont pas un reflet immuable de la rénovation du musée. Il s'agit ici d'analyser seulement une étape dans le processus de rénovation qui subira par la suite des modifications.

des autres médias – se font dans une relative continuité et non dans la rupture. Il est important de réintroduire la temporalité si l'on veut saisir les étapes du processus et éviter de penser la métamorphose dans un clivage qui séparerait l'avant de l'après. On remarque alors moins un bouleversement qu'un flot de modifications.

Cependant, les résultats de cette analyse de la continuité dans l'intégration des nouvelles technologies occulte la présence de métamorphoses existantes. On retrouve indéniablement des bouleversements et ce sont d'autres mutations qui sont à l'œuvre, plus discrètes, mais qui rendent compte d'une nouvelle économie documentaire.

La tératologie documentaire

La conception de dispositifs de médiation numérique demande au préalable un travail de numérisation des fonds iconographiques et textuels. Lors de ces projets de numérisation, les formats des documents subissent une modification qui, en remaniant leur forme, affecte également le contenu et par là-même leur identité. L'une des principales caractéristiques de l'image numérisée est son incroyable malléabilité. Daniel Jacobi explique que, selon le sens qu'il veut lui donner, « le muséographe peut agir et intervenir sur l'image source. Il modifie à sa guise le format et l'échelle. Il intervient sur la forme d'ensemble, efface l'arrière-plan, sélectionne un détail. Il affiche l'image seule ou au contraire l'associe à d'autres en un montage ou collage ». ⁶ Il peut également :

isoler un élément iconique qui sera, au besoin, habillé ou recontextualisé. [...] Quelle homogénéité de l'image qui est auxiliaire, personnalisable, modifiable : elle vient pour illustrer, figurer, traduire un concept mais est interchangeable. Fidélité ou réinterprétation ? Les images perdent leur « statut initial ». ⁷

Cette série de transformations appliquées à l'image, autant au niveau de sa composition qu'au niveau de son format complexifie sa description puisqu'elle existe désormais sous des formes et des supports différents. En conséquence, le vocabulaire employé rend compte d'une certaine violence appliquée à l'image. On décrit des « images écrasées par le code » et « altérées », ⁸ ainsi que la naissance de documents hybrides et orphelins. La numérisation ira jusqu'à créer de véritables monstres numérisés à partir d'images ayant trop souvent changé de format et de codage, ce qu'Olivier Le Deuff appelle la « tératologie documentaire ». ⁹ Une même image numérique peut

⁶ D. Jacobi, « Images originales et images de reproduction dans l'exposition », in D. Jacobi, S. Lochot (dir.), *Images d'exposition : Expositions d'images*. Dijon : OCIM, 2005, p.103.

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Després-Lonnet, *Contribution à la conception d'interfaces de consultation de bases de données iconographiques*. Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université Lille 3, 2000, p.145.

⁹ O. Le Deuff, « Monstres, légendes et hérauts : Quelles pistes face à la tératogenèse documentaire ? ». *ArchiveSIC*.

alors donner trois réalités différentes : une image en haute résolution rend compte clairement de ce qui est représenté, un zoom sur la même image fait apparaître une série de pixels et l'affichage du code source donne à voir une série de chiffres. L'image possède trois niveaux de lecture, trois épaisseurs de sens, elle se présente alors comme un assemblage de formes et de couleurs encodé en pixels eux-mêmes codés par les chiffres du système binaire.

Pourtant, lors de la création d'outils de médiation interactifs, se pose la question de la cohérence du document. Face à la possibilité de la modifier, de l'agrandir et de la morceler, l'image conserve-t-elle son identité ? Dans ses travaux sur le webdesign, Nicole Pignier rend compte des déformations que peut vivre l'image lors de dispositifs interactifs. La notion d'interactivité est comprise en termes de cinétique, à savoir les mouvements que subissent les images (déformation, rotation, défilement, *morphing*, zoom...) lorsque l'utilisateur s'en approche (avec la souris ou le doigt dans le cas d'une tablette tactile). Ainsi, les technologies telles que les tablettes interactives et les écrans tactiles, qui permettent de faire pivoter les objets présentés, de les feuilleter et d'approfondir les modes de navigation intègrent l'image dans une interactivité, en tant que « propriétés dynamiques et animations cinétiques des médias informatisés ».¹⁰ tout en étant interactionnelle, c'est-à-dire en établissant une participation mentale et physique entre l'utilisateur et l'outil. Ces modifications profondes du texte et de l'image à l'heure de la numérisation constituent des métamorphoses qui, bien qu'elles ne provoquent pas le même engouement que la « révolution numérique », soulèvent des enjeux cruciaux pour l'identité des documents et les modalités d'accès à la connaissance.

Conclusion

À l'inverse des discours publicitaires vantant un numérique tonitruant, l'avènement des nouvelles technologies au sein de ce musée se fait de façon continue, discrète et au service des contenus informationnels à diffuser. Apparaît alors une complexité des transformations techniques qui dépasse la dichotomie entre métamorphose et immobilisme et met en évidence non pas une révolution mais un flot de modifications concernant la fonctionnalité, la prise en main et les modalités de visionnage des contenus. Afin de nuancer les propos révolutionnaires qui

2007. Disponible sur :

<http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/20/04/48/PDF/Olivier_LeDeuff_MonstreslegendesheraMon.pdf >.

Dernière consultation le 10 octobre 2011.

¹⁰ N. Pignier, « La sémiotique et les enjeux créatifs dans le design interactif », in N. Couégnas, É. Bertin *et al.*, *Solutions sémiotiques*. Limoges : Lambert-Lucas, 2005, p.148.

accompagnent les innovations numériques, il faudrait alors appréhender ces évolutions au-delà de la dualité immobilisme/changement. Je conclurai en citant les propos de Joëlle Le Marec qui a analysé les métamorphoses des bibliothèques lors des grands chantiers de « passage au numérique » :

La stabilité n'est pas un état inerte par opposition à la dynamique du changement. Elle peut-être sous-tendue par des actions, mobiliser des efforts et de coordinations collectives complexes. Il y aurait un biais théorique à analyser uniquement ce qui change en présupposant que c'est là seulement que se situe l'action sociale. De plus, la confrontation entre stabilité et changement ne coïncide pas avec la confrontation entre stratégies des organisations et tactiques des acteurs sociaux. Nous partons de l'hypothèse que les individus peuvent coopérer pour la stabilité ou bien pour le changement, et que les organisations peuvent aussi bien promouvoir le changement que la stabilité.¹¹

De même qu'il est complexe de différencier clairement la stabilité d'une très lente métamorphose, il arrive souvent que les révolutions ne se remarquent qu'après coup. Seule une étude diachronique rend possible le recul réflexif sur la nature (révolutionnaire ou habituelle) des transformations. Par la suite, une enquête ethnographique (prenant en compte la temporalité du processus de rénovation) auprès des acteurs du musée en charge de la conception des outils de médiation permettra d'analyser plus avant la cohabitation entre ces deux discours sur les nouvelles technologies.

Éva Sandri

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Centre Norbert Élias, Équipe culture et communication

¹¹ J. Le Marec, I. Babou, « De l'étude des usages à une théorie des « composites » : objets, relations et normes en bibliothèque », in Y. Jeanneret, E. Souchier, J. Le Marec (dir.), *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Paris : Bibliothèque publique d'information, (Études et Recherche), 2003, pp.233-299.

Bibliographie

BRETON, Philippe, *L'utopie de la communication : Le mythe du « village planétaire »*. Paris : Édition La Découverte / Poche, 1997.

DESPRES-LONNET, Marie, *Contribution à la conception d'interfaces de consultation de bases de données iconographiques*. Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université Lille 3, 2000.

JACOBI, Daniel, « Images originales et images de reproduction dans l'exposition », in D. JACOBI, S. LOCHOT (dir.), *Images d'exposition : Expositions d'images*. Dijon : OCIM, 2005.

JEANNERET, Yves, « Médiation », in COMMISSION NATIONALE FRANÇAISE (dir.), *La société de l'information, glossaire critique*. Paris : La Documentation Française, 2005.

JEANNERET, Yves, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2011.

LE DEUFF, Olivier, « Monstres, légendes et hérauts : Quelles pistes face à la tératogénèse documentaire ? ». *ArchiveSIC*, 2007, <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/20/04/48/PDF/Olivier_LeDeuff_MonstreslegendesheraMon.pdf>. Dernière consultation le 10 octobre 2011.

LE MAREC, Joëlle & Igor BABOU, « De l'étude des usages à une théorie des « composites » : objets, relations et normes en bibliothèque », in Y. JEANNERET, E. SOUCHIER, J. LE MAREC (dir.), *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Paris : Bibliothèque publique d'information, (Études et Recherche), 2003.

MUSEON ARLATEN, *La rénovation du Museon Arlaten*, Conseil Général des Bouches du Rhône, 2011, <<http://www.museonarlaten.fr/museon/CG13/cache/offonce/pid/1>>. Dernière consultation le 7 octobre 2011.

PIGNIER, Nicole, « La sémiotique et les enjeux créatifs dans le design interactif », in N. COUEGNAS, É. BERTIN *et al.*, *Solutions sémiotiques*. Limoges : Lambert-Lucas, 2005.

SANDRI, Éva, Entretien réalisé au *Museon Arlaten* avec le chargé de mission multimédia, 13 octobre 2011.

SERENA-ALLIER, Dominique, *Un parcours muséographique renouvelé : le « musée du musée » ou les mises en scène de l'ethnographie provençale*, 2011, <<http://www.museonarlaten.fr/museon/CG13/cache/offonce/pid/1>>. Dernière consultation le 7 octobre 2011.

Gangs maori, métamorphoses tribales et bouleversements sociaux : une approche non-téléologique

Grégory Albisson

Résumé

L'exode rural massif des Maori¹ suivant la seconde guerre mondiale a bouleversé le paysage socioculturel néo-zélandais. Cet article présente les enjeux de la recherche sur les gangs maori de Nouvelle-Zélande et analyse les effets que produisent la lecture dominante du phénomène comme la métamorphose de structures tribales transposées dans un contexte urbain.

Introduction

La problématique du bouleversement et de la métamorphose est au cœur de la question de l'origine des gangs maori de Nouvelle-Zélande. Elle pourrait gloser en ces quelques questions : « À qui, ou quoi, doit-on leur émergence ? À l'histoire ou à ses acteurs ? » « Sont-ils le produit de bouleversements socio-historiques qui entraînent la métamorphose des structures tribales précoloniales ? » Plus simplement, est-ce la « faute » de la colonisation, de l'économie, du racisme institutionnel, des *Pakeha* (termes maori désignant les Européens), des Maori, ou encore des membres de gangs eux-mêmes ?

Il s'agit bien entendu d'écarter la dernière option pour ne pas se laisser aller à la tautologie cynique qui voudrait que les gangs soient entièrement responsables de leur propre condition d'émergence. L'autre piège serait de prendre le problème à rebours en réduisant le membre de gang à la position de rouage dans une inexorable causalité mécanique. Il apparaît très vite que lorsque le

¹ La langue maori n'appose pas de « s » final à la forme plurielle de ses noms et de ses adjectifs. De nombreux intellectuels et activistes maori sont sensibles à la question, et plus particulièrement depuis l'épisode de la *Maori Renaissance* des années 1970, mouvement de revendications politiques et culturelles visant à récupérer les terres spoliées lors de la colonisation, à exercer le droit de s'autodéterminer et à revigorer les traditions et la langue qui risquaient de tomber en désuétude. Nous écrirons à cet égard « les Maori » comme « les *Pakeha* » (terme désignant les Européens que nous rencontrerons par la suite). En revanche, nous resterons fidèles aux propos des auteurs cités en ajoutant la marque plurielle ou non selon leurs choix.

gang est perçu comme responsable, il devient coupable de ses actes et qu'à partir du moment où il est perçu comme le produit des déterminismes sociaux et des injustices de l'histoire, il devient victime. La difficulté supplémentaire consiste à ne pas – pour reprendre François Laruelle – condamner les membres de gang à une « double peine » : la première empirique ou factuelle, répétée dans un second temps au niveau d'une théorie qui, en ne voyant que la toute puissance des conditions économiques et matérielles, priverait dès lors le sujet d'un minimum d'autodétermination.

Plutôt que de résoudre dialectiquement cette tension, cet article propose d'utiliser les travaux menés sur les gangs maori comme matériau pour mieux révéler les présupposés qui organisent les analyses de ces gangs. Ceci devrait nous permettre de remodeler certains problèmes posés par la théorisation du phénomène et plus particulièrement ceux présentés par l'essentialisation du Maori, où le gang ne devient que la transformation – ou mieux encore la transposition – de son bellicisme en milieu urbain. Bien entendu, afin de pouvoir mieux se repérer, une brève contextualisation s'impose. Mais avant cela, une définition précise des termes clés de métamorphose et de bouleversement sera tout aussi nécessaire.

On appelle *morphose* – soit étymologiquement, « action de donner forme » – le développement ou la transformation d'un organe ou d'une structure organique.² Le préfixe *méta* traduit les concepts de réflexion et d'au-delà. En toute rigueur, une métamorphose est alors une *morphose de morphose*. On parlera de métamorphose pour tout changement de forme ou de structure d'un objet x. Toute personne peut se dire bouleversée. En revanche l'énoncé « je me bouleverse » pose problème. La notion de bouleversement présuppose donc un opérateur externe, tandis que la métamorphose, indépendante de tout rapport, s'autorise d'elle-même : voilà peut-être une distinction fondamentale, si tant est que l'on s'intéresse encore à démêler un nœud de conditions objectives et subjectives.

² D'après la définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales :
< <http://www.cnrtl.fr/definition/-morphose> >. Dernière consultation le 10 janvier 2013.

Un bouleversement démographique

L'expression « gang de rue » n'induit pas en erreur : pour que le phénomène apparaisse, un contexte urbain est requis.³ Les gangs maori sont apparus à la suite de l'exode rural massif qui a suivi la seconde guerre mondiale. Si près de 75% de la population maorie vivait encore dans un milieu rural traditionnel en 1945, trois décennies plus tard plus de 70% des Maori s'étaient installés dans les villes.⁴ En 1996, 81% des Maori étaient devenus citoyens. Le gouvernement comptait alors sur deux stratégies pour assurer l'assimilation des migrants, avec en premier lieu une politique de logement appelée *pepper potting* qui consistait à intercaler familles européennes et maori pour que ces dernières se métamorphosent en « *Pakehas* à la peau brune » (*brown face Pakehas*).

Ce bouleversement allait de pair avec la prolétarianisation, voire de la sous-prolétarianisation, des Maori. Sans diplôme, les Maori n'avaient en effet que leur force de travail à vendre dans les abattoirs, les usines de congélation et autres manufactures qui avaient besoin de main d'œuvre. Comme le souligne l'historien néo-zélandais Michael King, en 1951, 3,6% des salariés maori gagnaient au moins 700 livres, face à 18,6% d'Européens et Asiatiques. Cinq ans plus tard, 6,56% des travailleurs maori occupaient un poste de cadre ou avaient une fonction administrative, contre 26,69% de non-Maori.⁵

De leur côté, les enfants et jeunes adultes composaient la majorité de la population maori. Notons à cet égard qu'en 1951, 57% des Maori étaient âgés de 20 ans ou moins. La scolarité était obligatoire pour les plus jeunes. Qui plus est, l'école était vue comme l'autre point névralgique de l'incorporation des Maori à l'édifice social néo-zélandais. Jack Hunn, secrétaire des Affaires maori la surnommait même la « pépinière de l'intégration ». L'institution avait cependant bien peu de sens aux yeux de ces jeunes citoyens et de leurs parents. Le mode d'éducation maori consistait en effet à explorer librement l'espace environnant, soit les quartiers ouvriers déjà investis par les bandes d'Européens. Comme l'explique à juste titre Harry Tam :

Nous conviendrons ensemble que les gangs en Nouvelle-Zélande ne sont pas une construction maorie, il s'agit d'une influence étrangère qui a d'abord été rejetée par les Maori avant d'être totalement acceptée.⁶

³ Il existe également des gangs dits « ruraux » qui évoluent dans des petites bourgades. Néanmoins ces derniers sont davantage le produit d'une prolifération, que l'on pourrait qualifier de « culturelle » – véhiculée dans les films, disques, ou par la médiation des réseaux sociaux ou des journaux télévisés – qu'un phénomène endémique.

⁴ Voir R. Walker, *Ka Whawhai Tonu Matou, Struggle Without End*. Auckland, N.Z. : Penguin Books, 2004, p.312.

⁵ M. King, *The Penguin History of New Zealand*. Auckland, N.Z. : Penguin Books, 2003, p.476.

⁶ Harry Tam est affilié au gang *Mongrel Mob* depuis 40 ans et travaille actuellement au ministère du Développement Maori en tant qu'analyste politique et médiateur entre le gouvernement et les gangs. Plusieurs entretiens ont été menés

Si le présent contexte ne permet pas d'explorer intégralement le rôle qu'a pu jouer la culture rock'n'roll et rebelle des films tels que *La fureur de vivre* de Nicholas Ray (*Rebel Without a Cause*, 1955), retenons néanmoins que bien des jeunes Néo-Zélandais furent effectivement influencés par la production musicale américaine et les modes de vie associés.⁷ Ainsi, la première section des *Hells Angels*, célèbre club de *bikers*, vit le jour hors de Californie. Le club fut fondé à San Bernadino, à l'est de Los Angeles en 1948. En 1961, des *Pakeha* inauguraient à Auckland la premier « chapitre » – selon le jargon des clubs – des *Angels* néo-zélandais. Leur arrivée allait complètement changer les codes et l'organisation des gangs nationaux. Les grosses cylindrées ne furent pas tant l'objet de convoitise que le « patch » cousu au dos de leur veste en jean ou en cuir qui attestait l'affiliation du membre. Les Maori qui – dans un souci de solidarité mutuelle ou à des fins récréatives – avaient déjà commencé à se rassembler dans des groupes d'amis qu'ils appelaient volontiers « leur gang » (terme alors dépourvu de toute charge négative) se mirent à imiter les groupes « patchés ».⁸

Métamorphose et néotribalisme

Les *Hells Angels* et autres clubs de motards s'étaient créés leur propre espace et aimaient provoquer en arborant notamment des croix gammées. Les gangs maori les copièrent en apportant leur « trait d'essence ». Alors qu'ici, le concept essence est entendu au sens de François Laruelle, c'est-à-dire la condition minimale pour qu'un objet soit immédiatement identifiable et pensable comme tel, les gangs ont trop souvent été vus comme la seule manifestation d'une essence maorie figée. Cette même essence ne ferait que s'actualiser inlassablement et son mode d'apparition se métamorphoserait tout juste au gré des conditions empiriques. Tel est le présupposé des analyses

avec Harry Tam et plusieurs courriels furent échangés. Cette déclaration date du 25 octobre 2011 : « *I would concur with you that gangs in New Zealand are not a Māori construct, they are essentially foreign influences that was initially rejected and then adopted by Maori.* »

⁷ Par exemple, les recettes des ventes de disques américains sont passées de 18 millions de dollars néo-zélandais entre 1931 et 1951 à 640 millions en 1961 pour atteindre les 1744 millions dix ans plus tard.

Voir D. Harker, *One for the Money*. London : Hutchinson, 1980, cité dans : G. Newbold, *Crime and Deviance*, Oxford University Press, 1992, p.100. Les nouvelles recrues d'aujourd'hui ne sont plus rockeurs, ils sont rappeurs. Hier encore, ils écoutaient du reggae. Au fil des générations, les membres de gang apportent le vocabulaire et la tenue vestimentaire liés à la musique en question.

⁸ J. Metge, *A New Maori Migration, Rural and Northern Relations in Northern New Zealand*. Melbourne, University of London : The Athlone Press, 1964, p.195.

exposant que le gang s'inscrit dans le prolongement d'une *maoritanga*⁹ et d'un bellicisme donnés *a priori*.

Pourtant, si de nombreux jeunes Maori se tournèrent vers les gangs, c'était non seulement pour rompre avec la société *pakeha* qu'ils rejetaient, mais aussi se distinguer de la culture traditionnelle maori qui ne les intéressaient pas ou qu'ils connaissaient peu. Bruno Tuhoe Isaac, ancien représentant du gang *Mongrel Mob*, écrit dans son autobiographie :

Être Maori ne voulait rien dire pour nous même si la majorité d'entre nous l'était ; la seule culture qui valait quelque chose pour nous était la culture de *Mongrel Mob*. Le patch remplaçait toute dimension ethnique ou culturelle. On ne parlait jamais le reo (la langue maori) ou ne faisait pas de hongis (salutations en appuyant son nez contre un autre) entre les murs du quartier général du gang. Il fallait que tous ces « trucs de Maori » restent au marae ou bien là où ces rites étaient normalement pratiqués.¹⁰

Bien entendu, les gangs européens des années 1950 inquiétaient l'opinion publique et avaient donné lieu à des rapports gouvernementaux. De même, l'accoutrement des clubs de *bikers* ainsi que leur goût prononcé pour les bagarres – et surtout la provocation – créèrent un certain malaise. Néanmoins, la présence de motards arborant des croix gammées pour choquer dérangeait, bien qu'elle n'ait pas suscité la même incompréhension que l'arrivée de gangs maori lançant des *Sieg Heil* avec parfois un casque militaire nazi. Que se passait-il ? Comment des Maori pouvaient-ils exhiber des symboles de suprématie blanche en connaissance de cause ? Les jeunes Maori s'étaient-ils métamorphosés ?

Ce qui gênait tant est que le Maori n'était plus adéquat à son essence – telle qu'elle avait été postulée – mais aussi que l'émergence de groupes bien plus violents que leurs prédécesseurs européens transformaient la ville en théâtre d'affrontement, faisaient des Néo-Zélandaises des objets sexuels pour assouvir leurs besoins, raillaient l'État au point de pas reconnaître son « monopole de la violence légitime » et détournaient les institutions européennes en transformant les maisons de correction en « école des gladiateurs » (expression empruntée à Sonny Fatupaito, affilié de longue date à *Mongrel Mob*) où un séjour en milieu carcéral faisait partie intégrante de l'apprentissage du membre qui devait sortir « grandi » – aux yeux de ses confrères – de cette expérience.

⁹ Le terme indigène *maoritanga* désigne tout ce qui a trait à la culture et au mode de vie maori. On pourrait presque le transcrire avec le néologisme « *maorital* », soit ce qui est relatif au maori.

¹⁰ Un *marae* est à la fois un lieu de culte et un oratoire où les cérémonies de bienvenue, grands repas et autres activités culturelles se déroulent. Chaque tribu possédait son *marae* mais avec l'exode rural, les Maori furent amenés à construire des *marae* en ville et à les partager avec d'autres tribus. « *Being Maori meant nothing to us even though the majority were Maori ; the only culture worth to us was Mob culture. The patch replaced all ethnic or cultural dimensions. You never spoke the reo (Maori language), or performed a hongis (greeting by pressing noses) within the confines of the gang pad in my time. All that "Maori stuff" was to be left on the marae or wherever it was normally lived out* ».

Si l'observateur externe qui tend à associer la Nouvelle-Zélande à un paradis pastoral ne cache pas sa surprise en découvrant que le pays abrite de tels gangs, l'irruption de ces groupes bouleversa encore plus les Néo-Zélandais. Des gangs tels que *Black Power*, *The Stormtroopers*, *The Mongrel Mob*, *The Nomads*, entraînent en contradiction radicale avec l'idéal d'harmonie sociale et culturelle au fondement de la vie socio-symbolique nationale. Une telle incursion fut donc d'abord vécue comme un traumatisme contingent, une intrusion malencontreuse, qui n'avait rien à faire dans « le propre pays de Dieu ». ¹¹ Or, en se répétant, les actes de violences n'avaient plus rien d'un fait isolé. D'abord rejetés comme un phénomène transitoire, marginal et venu d'ailleurs, les gangs attiraient de plus en plus l'attention, au point de passer pour une menace des plus sérieuses à l'ordre socioculturel néo-zélandais. ¹² En 1979, leurs méfaits rythmaient l'actualité nationale et se sont retrouvés intégrés dans l'ordre symbolique en étant perçus comme un résultat inévitable. Il devenait dès lors possible de comprendre, de produire du sens et de théoriser. Défendre les causes historico-sociales qui ont entraîné le phénomène comme les rejeter en bloc en les considérant comme des excuses, remonter aux sources précoloniales ou les considérer comme un fantasme sont autant de moyens pour continuer à produire du sens là où la réalité semblait se désagréger : « On n'arrête pas la chaîne signifiante » aimait répéter Lacan, d'où cette hyperactivité analytique dans la presse néo-zélandaise de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Journalistes comme universitaires soumettaient leurs analyses pour que le gang trouve sa place dans l'horizon symbolique.

La pensée par analogie triompha : parce que le concept de gang peut facilement être assimilé à celui de tribalisme, que les rivalités entre bandes rappellent querelles intertribales, ou que le leader du groupe ressemble au chef tribal, les gangs – qui voulaient pourtant rompre avec la tradition – devenait la vérité refoulée de la *maoritanga*, analyse encore valable de nos jours. À cet égard, le criminologue néo-zélandais Greg Newbold affirmait dans un documentaire sur les gangs néo-zélandais intitulé *New Zealand – A Gangsta's Paradise* (2007) :

Ces gangs importants, tels que Black Power et The Mongrel Mob, ressemblent à s'y méprendre aux anciennes tribus. Et leur manière de se faire la guerre, tout simplement parce qu'ils portent un drapeau différent est homologue aux coutumes belliqueuses des tribus maories du passé. ¹³

¹¹ Le Premier ministre John Seddon (1845-1906) avait surnommé la Nouvelle-Zélande « *God's own country* » en référence à la beauté des paysages mais surtout au pseudo-paradis social d'une île sans classe et sans troubles raciaux.

¹² Il suffit de regarder le titre de la presse à cette période : « Race War Warning », (*The Evening Post*, 22 janvier 1979), « Racial Tension Rising Says Maori Leader », (*The New Zealand Herald*, 26 juin 1979), « Public Demanding Action on Gang Violence Problem » (13 août 1979, *The Otago Daily Times*), « Gang member shot after chant of 'kill' », (*The Evening Post*, 31 août 1979).

¹³ « *These big gangs, the Black Power and the Mongrel Mob, are very much like the old Maori tribes. And the way they fight, the way they war with one another simply because you belong to a different banner is just the way the Maori*

Le passé défait

Un an plus tard, le criminologue ne se contentait pas d'effectuer la navette entre le passé et le présent, la ressemblance entre les tribus précoloniales et les gangs était posée comme ce que la *maoritanga* a « toujours-déjà » été : « Ils [les gangs] se caractérisent vraiment par ce concept d'agressivité, d'effronterie, de courage et de belligérance qui sont des traits généraux de la culture maori ». ¹⁴ Ce même primat sur le contexte socioéconomique se retrouve chaque fois qu'une essence, affirmée ou présumée, intervient. Dès lors, la configuration sociohistorique censée rendre compte d'un phénomène devient secondaire. Plutôt que de contextualiser le gang pour expliquer son émergence, le contexte urbain devenait un prétexte pour que le bellicisme maori s'exprime. On passe ici du best-seller d'Alan Duff, *Once Were Warriors*, ¹⁵ à *L'âme des guerriers*. Alors que le titre original du roman au sujet du Maori urbain renvoie à des temps passés, la version française – dans son titre – accompagne le guerrier dans une sphère éternelle.

S'indigner face à la réduction de l'autre dans des propriétés fossilisées ne suffit bien entendu pas à appréhender le phénomène. De plus, les membres de gangs des tout premiers jours ont fini par croire à ce type d'analyse. Interrogés leurs parcours, ils déclarent à l'unanimité qu'ils ne savaient pas trop ce qu'ils faisaient, qu'ils avaient un proche « patché » et que leur entrée dans le groupe s'est faite à force d'habitude. Les tournures telles qu' « il n'y avait pas de conscience à l'époque », « je n'étais pas conscient », « à ce moment-là, je ne savais pas qui j'étais », ou encore « la conscience est venue plus tard » font légion. Si on oppose traditionnellement la théorie à la pratique, on peut dire que les analyses sur les gangs se « pratiquent » depuis de nombreuses années car on assiste à la *maorisation* du gang, avec par exemple ses affiliés exécutant des *haka*, ou ses membres détenus suivant des cours d'initiation à la culture maori. Las des violences et des séjours en milieu carcéral, et face aux messages répétitifs annonçant que les gangs doivent « retourner » vers la culture maori pour remédier à leurs problèmes (alors qu'il s'agirait plutôt de se « tourner »

tribes used to fight in the past ». W. Love (éd), D. O'Shea (reporter) *New Zealand – A Gangsta's Paradise*, 2007, <<http://www.sbs.com.au/dateline/story/transcript/id/130840/n/New-Zealand-A-Gangsta-s-Paradise>>.

Dernière consultation le 10 janvier 2013.

¹⁴ « *They do have this concept of aggressiveness, fearsomeness, and bravery and belligerence which are general features of Maori culture* ». « The film the Mongrel Mob didn't want you to see », *NZ Press Association*, 4 mai 2008, <<http://www.stuff.co.nz/401359/The-film-the-Mongrel-Mob-didn-t-want-you-to-see>>.

Dernière consultation le 10 janvier 2013.

¹⁵ Le roman d'Alan Duff, adapté au cinéma par Lee Tamahori en 1994, donne naissance à la famille Heke. Jake, Beth, Grace, Nig, Polly et Boogie rencontrent le lot de problèmes qui rongent les Maori urbains : alcoolisme, violence, délinquance, dislocation culturelle et chômage ; si bien qu'un membre de gang interviewé le 2 mars 2010 pour les besoins de notre étude (qui a souhaité garder l'anonymat) – exprimera sa familiarité avec l'univers peint par Duff en lançant : « *L'âme des guerriers ? Tu vois, ça c'est une journée dans ma vie !* » / « *Once Were Warriors ? That's a day in my life you know* ».

vers cette culture), un nombre grandissant de représentants de gang s'en est remis à la culture traditionnelle maorie, comme force salutaire.

La thérapie culturelle reste pour le moins singulière : si la *maoritanga* est la grande responsable de ces maux, le problème est alors envisagé comme sa propre solution. En plus d'influencer le présent, l'insertion du gang – création européenne – dans le tribalisme précolonial court-circuite l'espace-temps et altère par conséquent le passé (non pas le moment antérieur en soi – ce serait absurde – mais sa réception comme récit symbolique censé expliquer le présent) pour redéfinir les coordonnées présentes. Avant de poursuivre, il convient de s'arrêter sur la notion de redéfinition, ou plutôt d'effectuer un détour théorique à propos de l'idée de changement.

Dans *Badiou, Žižek, and Political Transformations, The Cadence of Change* (2009), le philosophe américain Adrian Johnston distingue quatre types de changements selon Badiou :

- la modification
- les singularités faibles
- les singularités fortes
- l'événement.

La modification s'effectue au sein du cadre existant. Elle n'implique aucun bouleversement structurel, au même titre que les singularités faibles qui concernent les éléments nouveaux qui n'auront aucune conséquence majeure sur l'ordre en place. Les singularités fortes, quant à elles, désignent d'importantes nouveautés qui restent toutefois encore mesurables, quantifiables. Pour finir, l'événement, lui, serait une singularité forte qui ne se saurait être un simple bouleversement parmi tant d'autres. Un événement ouvre l'espace à un nouveau monde. Badiou relève dans *Logiques des mondes* (2006), qu'après l'événement, l'inexistant se voit accorder le degré d'existence le plus intense qu'il soit. Émerge alors un nouveau régime offrant une nouvelle grille de lecture des phénomènes. N'est-ce pas ce qu'il se passe lorsque le gang, création contingente souhaitant se dissocier de l'ordre socioculturel néo-zélandais, est transformé en ce qu'est et qu'a toujours été l'identité maorie ? A cet égard, la réception des gangs maori ne relève pas d'une approche historiciste évolutionniste linéaire mais bouleverse présent et passé. Il serait néanmoins préférable de faire preuve de prudence car après tout, au lieu d'affirmer un nouvel ordre en soi, pour soi et par soi, nous n'assistons jamais qu'à un « retour à la Substance » où les fondations de l'ancien-monde ne sont pas sapées mais simplement relues en termes essentialistes.

Nous touchons également ici à la démarche téléologique qui fut si souvent empruntée pour appréhender l'émergence des gangs maori. Il ne suffit pas de partir dans une quête herméneutique pour attribuer un sens à leur présence, il convient également de se demander comment l'espace où

les gangs apparaissent peut se constituer. Parce que le gang est vu comme un produit final, l'origine du phénomène, donc la migration urbaine et la perte d'identité traditionnelle, est anticipée comme sa fin. Il devient alors possible de s'adonner à la pêche aux causes, pour ainsi dire, puisque l'effet est notre point d'arrivée déjà connu. Pour le dire avec Lacan : « Il n'y a de cause que ce qui cloche ».¹⁶ Une fois encore, on ne saute pas à pieds joints dans le passé comme dans la science-fiction. Le sujet est en fait pris dans le cours de l'histoire, dans une succession contingente d'événements contingents, mais plus tard, cet ancien « devenir » apparaît comme une nécessité car une fois de plus, le point de départ est anticipé comme terminus. Tel est le constat de Slavoj Žižek qui avance : « le but final ne s'inscrit pas au tout début ; les choses reçoivent leur sens après-coup ; la création soudaine d'un Ordre confère à rebours une signification au chaos précédent ».¹⁷ Dans le cas des gangs maori, c'est en bouleversant le chaos passé pour arrimer ces groupes au temps précolonial, posé comme l'essence véritable de la *maoritanga*, que leur émergence devient intelligible.

Conclusion

Tant que les gangs maori seront analysés sur un mode analogique entre le passé tribal et la Nouvelle-Zélande actuelle, aucune contingence, aucune historicité, et aucune plasticité ne sera tolérée. Mieux encore, l'identité doit être dissociée de l'identitaire : alors que l'identitaire relève du supplément de différence historico-culturel (on se dissocie d'un groupe par un jeu d'oppositions et de spécificités originaires et historiques) l'identité est ce qui, indépendamment des prédicats, revient – pour le reprendre une tournure chère au philosophe américain Saul Kripke – « dans tous les mondes possibles ».¹⁸ Toute métamorphose présuppose un élément initial qui ne s'aliène pas dans le changement radical. Tout l'enjeu de la recherche sur les gangs maori est de pouvoir le déterminer sans le fossiliser dans une ontologie éternitaire de l'ethnie et de la culture.

Cela dit, plutôt que de s'attaquer à cette représentation au niveau de la vérité objective, l'imaginaire et le symbolique « forgent », pour ainsi dire, la réalité, telle que le sujet la perçoit – et c'est là l'apport de la psychanalyse. Pour le dire autrement, les gangs maori n'expriment évidemment pas la nature violente du maori – son « gène guerrier » – mais en étant vu comme un

¹⁶ J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par J.-A. Miller. Paris : Éditions du Seuil, 1973, p.73.

¹⁷ S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*. London, New York : Verso, 2008, p.161.

¹⁸ Voir S.A. Kripke, *Naming and Necessity*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1980.

mode d'expression de la *maoritanga*, l'apparition des gangs est intégrée à un ensemble cohérent structuré par une certaine continuité. Il est vrai que l'identité immanente aux gangs ou au Maori n'est pas altérée en soi par la réception du phénomène. En revanche, sa perception peut modifier les pratiques du gang, avec notamment l'inclusion de données culturelles maori aux usages des gangs, vecteur actuel de changement positif.

Grégory Albisson

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Laboratoire Identité Culturelle, Texte et Théâtralité (ICTT)

Bibliographie

BADIOU, Alain, *L'être et l'événement, tome 2 : Logiques des mondes*. Paris : Éditions du Seuil, 2006.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES :

< <http://www.cnrtl.fr/definition/-morphose> >. Dernière consultation le 10 janvier 2013.

ISAAC, Bruno "Tuhoe" Isaac & Bradford HAAMI, *True Red, The Life of an Ex-Mongrel Mob Gang Leader*. Pukekohe, N.Z. : True Red Copyright, 2007.

JOHNSTON, Adrian, *Badiou, Žižek, and Political Transformations, The Cadence of Change*. Northwestern University studies in Phenomenology and Existential Philosophy, 2009.

KING, Michael, *The Penguin History of New Zealand*. Auckland, N.Z. : Penguin Books, 2003.

KRIPKE, Saul A., *Naming and Necessity*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1980.

LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

LARUELLE, François, *Théorie générale des victimes*. Paris : Essai mille et une nuits, 2012.

LOVE, Wayne (éd.), David O'SHEA (reporter), *New Zealand – A Gangsta's Paradise*, 2007, <<http://www.sbs.com.au/dateline/story/transcript/id/130840/n/New-Zealand-A-Gangsta-s-Paradise>>. Dernière consultations le 10 janvier 2013.

METGE, Joan, *A New Maori Migration, Rural and Northern Relations in Northern New Zealand*. Melbourne, University of London : The Athlone Press, 1964.

NEWBOLD, Greg, *Crime and Deviance*. Oxford : Oxford University Press, 1992.

« The film the Mongrel Mob didn't want you to see », *NZ Press Association*, 4 mai 2008,
< <http://www.stuff.co.nz/401359/The-film-the-Mongrel-Mob-didn-t-want-you-to-see> >.
Dernière consultation le 10 janvier 2013.

WALKER, Ranginui, *Ka Whawhai Tonu Matou, Struggle Without End*. Auckland, N.Z. : Penguin Books, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*. London, New York : Verso, 2008.

Les pentecôtismes africains, socle de métamorphoses. Le cas du Cameroun

Sariette Batibonak

Résumé

En définissant la conversion comme une métamorphose, les pentecôtismes sont perçus comme étant l'un des groupes religieux les plus radicaux. Cet article porte sur la thématique des métamorphoses des sociétés africaines à travers l'effervescence pentecôtiste. Il s'agit de cerner comment les églises de cette mouvance parviennent à engendrer des bouleversements, des mutations au sein de la société camerounaise.

Introduction

Depuis plus de quatre décennies, plusieurs phénomènes sociaux se sont penchés au chevet des sciences, notamment, la montée des mouvements pentecôtistes qui font l'objet d'études dans moult disciplines. En effet, en concevant la conversion sous l'angle de la métamorphose, les pentecôtismes sont perçus comme l'un des groupes religieux les plus radicaux. La thématique des métamorphoses des sociétés africaines à travers l'effervescence pentecôtiste constitue l'épine dorsale de cette réflexion anthropologique sur ce nouveau mouvement religieux. A travers un corpus ethnographique et une étude *in situ*, il s'agit de comprendre comment les églises de cette mouvance parviennent à des bouleversements, des mutations au sein de la société camerounaise.

La loi camerounaise n°90/013 du 19 décembre 1990 libéralisant l'exercice public des associations religieuses a donné libre cours à la prolifération des pentecôtismes sur le territoire camerounais.¹ En effet, l'apparition sur la scène publique d'un nombre assez important de nouveaux mouvements religieux qui jadis officiaient dans la discrétion totale a contribué, plus que jamais à un accroissement phénoménal de l'offre culturelle.² Selon Corten *et alii*, on observe de nombreuses tendances pentecôtistes aux pratiques presque similaires.³ Dans ce sens, Boyer se rend compte que

¹ E. De Rosny, « Douala. La religion au cœur de la recomposition d'une société ». *Cahier de l'UCAC*, n° 4, 1999.

² M. Lasseur, « Cameroun : Les nouveaux territoires de Dieu ». *Afrique Contemporaine*, vol. 3, n° 215, 2005, pp.93-116.

³ A. Corten, *Le pentecôtiste au Brésil*. Paris : Karthala, 1994.

le pentecôtisme est « caractérisé par ses formes culturelles foisonnantes » et stimule même « l'effervescence ». ⁴ Au Cameroun, le phénomène de l'effervescence pentecôtiste n'est plus à démontrer. ⁵

Notre réflexion tire ses résultats d'un corpus ethnographique relevé entre les années 2009 et 2013 au Cameroun, principalement dans les villes de Yaoundé et Douala. Pour mieux appréhender ledit phénomène, quelques questions méritent d'être scrutées. Outre le désir de faire foule, quels peuvent être les mobiles de la conversion dans ce mouvement religieux ? Qu'est-ce qui explique la capacité des pentecôtistes à « bouleverser les vies » des adeptes ? Que peut-on envisager de la radicalité des discours pentecôtistes débordant de véhémence ? Une reproblématisation de l'effervescence pentecôtiste permettra de décrypter les raisons qui président à l'exigence d'une conversion bouleversante. Il s'agira en fait de voir en les discours de ce mouvement le socle flamboyant de métamorphose individuelle ou collective.

Les pentecôtismes

Définition et compréhension de la notion

Rangés dans le sillage des protestantismes évangéliques, ⁶ les pentecôtismes sont un mouvement pluriel issu du christianisme. Perçu sous cet angle, plusieurs courants et classifications sont invoqués. Ainsi, on peut donc recenser entre autres, les pentecôtistes proprement dits, les pentecôtistes classiques, les églises réveillées encore appelées les églises du réveil, les églises et/ou mouvements charismatiques, les églises prophétiques et messianiques. Plusieurs appellations sont possibles.

Considération prise de la pluralité dévolue à ce mouvement, des chercheurs pensent qu'il est mieux de parler en termes de pentecôtismes au lieu du pentecôtisme. ⁷ Au regard de la pluralité

⁴ V. Boyer, « Approches sociologies et anthropologiques du pentecôtisme : le cas brésilien ». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC, <<http://nuevomundo.revues.org/603>>. Dernière consultation le 14 décembre 2012.

⁵ G. Séraphin (dir.), *L'effervescence religieuse en Afrique. La diversité des implantations religieuses chrétiennes au Cameroun et au Kenya*. Paris : Karthala, 2004.

⁶ Voir S. Fath, *Les protestants*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2003 ; Y. Fer, *Pentecôtisme en Polynésie française : l'évangile relationnel*. Genève : Labor et Fides, 2005 ; O. Favre, *Les Eglises évangéliques de Suisse. Origines et identités*. Genève : Labor et Fides, 2006.

⁷ Voir P.-J. Laurent, *Les pentecôtistes au Burkina Faso*. Paris : Karthala, 2003 ; S. Fanello, *Les aventuriers du pentecôtisme ghanéen. Nation, conversion et délivrance en Afrique de l'Ouest*. Paris : IRD/Karthala, 2006 ; S. Fanello, « Pentecôtistes et sorcellerie dans les pentecôtismes africains ». *Cahier d'Études Africaines*, n° 189-190, 2008, pp.161-183 ; A. Mary, *Visionnaires et prophètes de l'Afrique contemporaine. Transe initiatique, culture de la transe et charisme de délivrance*. Paris : Karthala, 2009 ; S. Fanello & A. Mary (éds.), *Les chrétiens africains en Europe, Prophétismes, Pentecôtistes et politique des nations*. Paris : Karthala, 2010.

terminologique de ce concept ceint d'ambiguïté, formuler une définition générique à toutes ces tendances serait une véritable gageure. Nous avons privilégié la définition d'Azria et Hervieu-Léger qui rend compte des réalités de la pluralité de ce mouvement. Les pentecôtismes sont donc l'ensemble des groupes religieux de la mouvance issue du protestantisme évangélique mettant l'emphase sur les dons du Saint-Esprit en l'occurrence le « parler en langues » le don de prophétie et celui de guérison.⁸ La situation peut varier d'un pays à un autre, d'une aire géographique à une autre. Le Cameroun présente des singularités qu'il convient de scander.

En effet, depuis une décade :

le Cameroun connaît un véritable éclatement de son paysage religieux, qui se caractérise non seulement par la multiplication des associations culturelles mais aussi par la lente décomposition des territoires ethno-régionaux que s'étaient appropriés les grandes organisations chrétiennes et musulmanes historiques. Une telle évolution provient pour l'essentiel de la libéralisation du champ religieux dans le pays. Les lois sur les libertés publiques du début des années 1990, le développement des migrations et de l'urbanisation favorisent l'entrée de mouvements religieux opérant sur la scène globale...⁹

À l'observation, la mouvance pentecôtiste a su saisir la balle au bond dans cet élan d'ouverture pour se répandre dans le pays au point où le gouvernement a parlé de prolifération vertigineuse.

À l'origine, les églises pentecôtistes se réclament de l'événement de la Pentecôte – au sens de la Bible, ouvrage de référence culturel – où l'effusion du Saint-Esprit fût exceptionnelle par la distribution solennelle des dons spirituels, en l'occurrence la glossolalie, ainsi que l'attesterait ce passage tiré du livre des Actes des apôtres :

Le jour de la Pentecôte, ils étaient tous ensemble dans le même lieu. Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux, et il remplit toute la maison où ils étaient assis. Des langues, semblables à des langues de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint Esprit, et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer.¹⁰

De toute vraisemblance, les chrétiens pentecôtistes exhibent cette référence biblique comme acte fondateur de leur mouvement. Selon eux, l'expérience de la plénitude du Saint Esprit a fondé et, marqué d'une pierre blanche ce jour de descente de l'Esprit Saint, le mouvement de la pentecôte connu de nos jours sous le label de pentecôtisme. Dans le même sens, avec leurs pères fondateurs, ces croyants estiment être en mesure de bénéficier aussi de cette effusion de l'Esprit comme signe distinctif ; signe marquant la différence au regard des autres tendances qualifiées d'églises « mortes ». En réalité, les pentecôtistes estiment être des églises « réveillées », ou des églises

⁸ R. Azria & D. Hervieu-Léger, *Le dictionnaire des faits religieux*. Paris : PUF, 2010 ; S. Fancello, *Les aventuriers du pentecôtisme ghanéen. Nation, conversion et délivrance en Afrique de l'Ouest*. Paris : IRD-Karthala, 2006.

⁹ M. Lasseur, « Cameroun : Les nouveaux territoires de Dieu ». *Afrique Contemporaine*, vol. 3, n° 215, 2005, p.93.

¹⁰ Actes des Apôtres, Second, 2002 [1910] : Actes 2, 1-4.

« vivantes ». Dans ce sens, ils établissent une différence fondamentale entre les églises historiques dites églises « mortes » (catholiques, protestantes et orthodoxes) et leur courant considéré comme « nouveau » constitué des églises « vivantes ». Cette prétention est sans doute une des marques de leur raideur. Radicalité aussi bien dans la taxonomie que dans le discours. C'est ce que nous illustrerons à travers leur discours sur la conversion pentecôtiste.

Pentecôtismes et conversion radicale

À travers des ordonnances strictes, des principes fermes et des prescriptions tranchées, les doctrines de ce mouvement font table rase de la tolérance et une certaine indulgence entretenue par les églises historiques. Le pentecôtisme se présente ainsi comme un groupe aux exigences rigoristes. Parlant de la posture des convertis, Pierre-Joseph Laurent fait allusion à une prise de distance, assez brutale.¹¹ La radicalité des discours pentecôtistes s'exprime dans divers domaines tel que celui de la conversion.

La conversion pentecôtiste exige une rupture brute, d'avec les habitudes, les comportements, les amis, les anciennes pratiques, les membres de la famille, bref d'avec le passé ; et pour le cas du Cameroun, la famille est perçue comme source de malédictions.¹² Le rejet des anciennes pratiques magico-religieuses (animistes, catholiques, protestantes, islamiques) s'érige en prescription à laquelle doit se soumettre le nouveau converti *manu militari*. Selon les prêches, l'auditeur, s'il n'est pas converti, est tenu d'admettre qu'il n'y a qu'une alternative : accepter Dieu ou le refuser.¹³ Fancello, l'exprime à sa guise :

La conversion s'accompagne par ailleurs pour le converti, d'un changement de statut du fait de la nouvelle appartenance religieuse et d'un changement de milieu par l'accès à un nouveau cercle de relations sociales quelquefois bien éloigné de son milieu familial. La conversion ne représente donc pas seulement un changement d'appartenance religieuse mais également l'adhésion à un nouveau groupe social.¹⁴

La conversion pentecôtiste reflète donc un abandon total. Le nouvel adhérent a, de façon tacite, le devoir de s'atteler à la dimension spectaculaire du rejet amer tout en insistant sur la diabolisation sans ambages des anciennes pratiques. Ainsi, le témoignage d'Alain Messi emboîte le pas au discours développé supra. Avant de devenir pentecôtiste, Alain Messi, un étudiant en

¹¹ P.-J. Laurent, *Les pentecôtistes au Burkina Faso*. Paris : Karthala, 2003, p.348.

¹² S. Fancello, *Les aventuriers du pentecôtisme ghanéen. Nation, conversion et délivrance en Afrique de l'Ouest*. Paris : IRD/Karthala, 2006.

¹³ B. Bouttet, *Le pentecôtisme à l'Île de la Réunion. Refuge de la religiosité populaire ou vecteur de modernité ?* Paris : L'Harmattan, 2002, p.71.

¹⁴ S. Fancello, *Les aventuriers du pentecôtisme ghanéen. Nation, conversion et délivrance en Afrique de l'Ouest*. Paris : IRD/Karthala, 2006, p.107.

philosophie, était jadis catholique pratiquant et fréquentait les thérapeutes dits traditionnels. Dès sa conversion, le pasteur a mis une interdiction formelle car il devait faire volte-face et dire adieu à tout son passé.

Quand j'ai donné ma vie à Jésus, tout a changé, tout est devenu nouveau. La transformation était si radicale que toute ma famille m'a lâchée. Moi aussi, j'ai rejeté les autres. Ma famille m'a mis à la porte. Je devais reconstruire de nouvelles relations. Le pasteur m'a dit que la conversion est un bouleversement et implique un changement radical. Je devrais tout recommencer.¹⁵

Ce récit de conversion exprime la radicalité dévolue à la conversion pentecôtiste. En tant que bouleversement tonitruant, cette expérience se définit comme la métamorphose par excellence. « Je devais reconstruire...Je devais tout recommencer... ». Ces périphrases montrent combien les nouveaux adhérents, après une rupture brutale, se donnent le devoir de repartir à zéro. On est en droit de se demander si ce genre de prise de décision est dénué de toute emprise extérieure, de toute manipulation de la part des leaders. Somme toute, perçue sous cet angle, l'église apparaît dès lors comme un lieu de bouleversement, de transformation radicale et brusque intervenant dans la vie d'un individu aux fins de l'amener à prendre de nouvelles directions, un nouveau cheminement, de nouvelles normes, des attitudes divergentes, des relations nouvelles, des positions novatrices précise Fancello :

Dans le cas du pentecôtisme, il s'agit à proprement parler d'une nouvelle communauté puisque le nouveau fidèle est inséré dans un espace de relations qui ne comprend que des pentecôtistes et la fréquence des activités religieuses contribue à resserrer solidement les liens entre les fidèles.¹⁶

La radicalité est d'autant plus criarde qu'elle touche des domaines parfois inattendus dans la vie des ouailles. Alain Messi a dû abandonner ses études universitaires pour « répondre à l'appel divin afin de s'engager pour le ministère ». ¹⁷ Les liens amicaux étaient à bas. La famille devait parfois « négocier » un hypothétique entretien avec lui. Son mariage s'est passé sous des tensions souvent appelées conflits de générations, mais sur fond d'accusations de sorcellerie. Alain Messi a donc refusé de se soumettre aux rites de mariage.

Parvenu à ce point, il est intéressant de faire une parenthèse sur le profil des groupes sociaux et générationnels que constituent ces groupes religieux. Plusieurs auteurs à l'exemple de Wilson¹⁸ montrent que les églises pentecôtistes se composent des membres issus des couches défavorisées,¹⁹

¹⁵ S. Batibonak, *Journal d'enquête*, entretien du 28 février 2012, (non publié).

¹⁶ S. Fancello, *Les aventuriers du pentecôtisme ghanéen. Nation, conversion et délivrance en Afrique de l'Ouest*. Paris : IRD/Karthala, 2006, p.107.

¹⁷ C'est du moins ce qu'il exprime dans un entretien.

¹⁸ R. Wilson, *Les Sectes religieuses*. Paris : Hachette, 1970.

¹⁹ B. Bouttet, *Le pentecôtisme à l'Île de la Réunion. Refuge de la religiosité populaire ou vecteur de modernité ?* Paris : L'Harmattan, 2002 ; A. Mary, *Visionnaires et prophètes de l'Afrique contemporaine. Transe initiatique, culture de la transe et charisme de délivrance*. Paris : Karthala, 2009.

des jeunes et des femmes. On y rencontre des jeunes étudiants et parfois des jeunes fonctionnaires parfois en quête d'avenir ; mais aussi des femmes – souvent accompagnées des enfants en bas âge (de 0 à 12 ans) – considérées comme les plus manipulables. À l'observation, les femmes ont une supériorité numérique dans toutes les religions. Les pentecôtismes n'en font pas exception. Les personnes du 3^e et du 4^e âge, sont aussi parmi les membres les plus réguliers.

De toute évidence, le cas de Alain Messi est assez intéressant parce qu'il reflète la posture de nombreux jeunes camerounais qui affirmaient avoir radicalement changé de vie en « s'engageant dans le ministère ». ²⁰ Et, l'apôtre Denis Lassi de mentionner lui-même comment il a constaté que des jeunes s'engagent à la légère, et abandonnent parfois après quelques années, la voie entreprise pour le « ministère ». Ce leader religieux, revendiquant une expérience de 20 ans dans le service apostolique, se rappelle qu'il y a eu au Cameroun, au début des années 1990, une sorte de vocation des jeunes, s'engageant sous la fougue de leur conversion :

Un certain nombre de jeunes se sont engagés à servir Dieu à plein temps. Cette vague était insaisissable parce qu'on ne peut arrêter les décisions prises sous le flot du Saint-Esprit. Il s'agissait des jeunes âgés entre 18 et 25 ans qui se sont engagés à se former dans des écoles bibliques pour servir Dieu. ²¹

Les leaders religieux insistent sur la transformation radicale qui se décline parfois en des prises de décision engageant l'avenir du converti. Ce registre correspond très bien à la métamorphose individuelle. Pour le cas du Cameroun, effectivement, c'est à partir de 1992 que des écoles bibliques se sont multipliées dans les deux métropoles. C'est l'exemple de l'école de la Deeper Life Ministries, de la Faith Bible Church et de la très fameuse école biblique de Hal Rahman ²² qui aurait favorisé une certaine implosion des groupes pentecôtistes au Cameroun.

L'effervescence pentecôtiste

La multiplication des églises

Le pluralisme religieux caractérise, à n'en pas douter, la quasi totalité des pays africains. Les

²⁰ L'expression s'engager dans le ministère, signifie se mettre à la disposition de l'église, souvent comme pasteur ou pour tout autre tâche ; tout en abandonnant les autres fonctions de la vie séculière (études et professions). Cette posture est intéressante d'autant plus qu'elle implique non seulement un arrêt brutal avec le cursus de la vie séculière, mais aussi un engagement à travailler dans le nouveau milieu ecclésial.

²¹ S. Batibonak, *Journal d'enquête*, entretien du 20 janvier février 2012, (non publié).

²² L'ouvrage de Séraphin fait mention de cette structure dirigée par Hal Rahman, un libérien installée au Cameroun et encourageant les jeunes à se former dans son école biblique. Au sortir de cette formation, les jeunes diplômés s'autoproclament, le plus souvent, pasteurs et la plupart fonde leur propre église. Voir G. Séraphin (dir.), *L'Effervescence religieuse en Afrique Centrale*. Paris : Karthala, 2004, p.102.

pentecôtistes en particulier, s'activent plus que les autres groupes religieux dans de nouvelles entreprises religieuses. Ainsi, le Cameroun parfois qualifié de portail missionnaire d'Afrique Centrale, n'est pas en reste dans ce domaine.

Les églises se multiplient plus que par le passé, par des divisions, la création des cellules, des églises de maison et de nouvelles églises, par le recours à des méthodes de recrutement, aux médias, des programmes quotidiens de délivrance²³ et la mise en avant de la thématique des messages qu'entretient l'insécurité spirituelle. Dans ce contexte, les adeptes sont galvanisés à être toujours présents dans les services, à donner de leur temps et de leurs finances pour l'avancement du ministère.²⁴ En réalité, un croyant pentecôtiste converti s'investit de la mission de prêcher l'évangile dans tout son entourage. Généralement, ses ouailles s'arrogent le droit d'être en mesure de fonder les assemblées partout où ils se trouvent. Ce qui induit une expansion effective des mouvements pentecôtistes. Maud Lasseur, étudiant les nouveaux mouvements religieux dans la région Nord-Cameroun affirme :

Ce mode d'expansion territoriale est courant dans les Églises pentecôtistes, dont la croissance repose sur l'idée que toute personne ayant reçu le baptême du Saint-Esprit possède les qualités nécessaires et la responsabilité d'évangéliser. Les migrants laïcs, en particulier les fonctionnaires, sont les véhicules à longue distance du pentecôtisme : les mutations de professeurs, membres de la police, cadres des entreprises para-publiques... orientent les axes de diffusion du pentecôtisme d'une ville à l'autre du Cameroun.²⁵

Ce processus de prolifération est enclenché depuis les décennies 70 à 80. Au cours de ces années, les églises pentecôtistes accueillent les missionnaires de divers pays à travers les grandes campagnes d'évangélisation. Celle organisée par Reinhard Bonnke en 1987, regroupera donc de fulgurants effectifs d'au moins deux cent mille participants à Yaoundé et le double à Douala. Dans la même période, l'arrivée des missionnaires indépendants nigériens, zaïrois (congolais), béninois et togolais produit un véritable foisonnement. Ce « magma ecclésiastique » au sens de Cornélius Castoriadis, atteint son paroxysme à l'aube des années 90 où de nombreuses églises pentecôtistes jaillissent dans le pays. Le dynamisme et l'entrepreneuriat des « églises du Réveil » contemporaines a été scruté par les anthropologues et les sociologues.²⁶

À l'observation, le Cameroun est de plus en plus inondé de nouvelles confessions – majoritairement pentecôtistes.²⁷ En 2010, les autorités administratives évaluent à plus d'un

²³ G. Séraphin (dir.), *L'Effervescence religieuse en Afrique Centrale*. Paris : Karthala, 2004.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ M. Lasseur, « Cameroun : Les nouveaux territoires de Dieu ». *Afrique Contemporaine*, vol. 3, n° 215, 2005, p.103.

²⁶ Les auteurs, à l'instar de André Corten et André Mary (2001), Pierre-Joseph Laurent (2003), Gilles Séraphin (2004), Joseph Tonda (2005), Joseph Tonda et Jean-Pierre Missié (2006), Sandra Fancello (2006) en font mention dans leurs ouvrages.

²⁷ G. Séraphin (dir.), *L'effervescence religieuse en Afrique. La diversité des implantations religieuses chrétiennes au Cameroun et au Kenya*. Paris : Karthala, 2004.

demi-millier, le nombre de lieux de prière des nouveaux mouvements religieux à Douala. Ces statistiques méritent d'être revisitées. Car la Communauté Missionnaire Chrétienne Internationale (CMCI) affirme disposer à elle seule, de 304 lieux de culte à Douala. Par ailleurs, selon le Révérend Pasteur Samuel Claude Mahop « la Mission du Plein Evangile a près de 60 paroisses dans la ville de Douala ». A ces statistiques, viennent se greffer de nombreuses autres dénominations pentecôtistes, dont la majorité dispose aussi de plusieurs « cellules », paroisses, chapelles, assemblées, missions, ministères, églises de maison ou lieux de cultes.²⁸ Ainsi dit, on est en droit de s'interroger sur l'efficacité des moyens usités pour féconder une telle expansion.

La médiatisation des programmes

Le début des années 90, à n'en point douter, est établi comme une période fertile pour les nouveaux mouvements religieux. Depuis cette période, les pentecôtistes s'illustrent par des pratiques stupéfiantes irritant le commun des mortels. Les « non-initiés » s'inscrivent en faux contre des bruits intempestifs enregistrés pendant leurs rituels à travers les chants, les cadences, le matériel de sonorisation, l'orchestre musical, les danses, les prières à tue-tête, les tapages nocturnes orchestrés « au nom de Dieu » pendant les prières, les campagnes d'évangélisation, etc. Face à cette situation, en dehors de quelques plaintes des riverains qui demeurent très souvent sans suite, ces groupes continuent tranquillement à occuper du terrain.²⁹

Les entrepreneurs religieux pentecôtistes emploient moult médiums pour aguicher les membres. Tout se passe comme s'ils étaient hantés par l'unique volonté d'avoir le plus grand nombre d'ouailles coûte que vaille. Pour ce faire, « les nouvelles technologies y sont abondamment utilisées. C'est par satellite que l'on suit, par exemple, les prêches du fondateur nigérian d'une Église pentecôtiste anglophone, Deeper Life, qui a essaimé de Douala à Maroua ».³⁰ L'observation de Maud Lasseur intervient au début des années 2000.³¹ Une décade plus tard, la situation a évolué. Plusieurs leaders religieux mobilisent des fidèles à distance. L'exemple le plus patent est celui de T. B. Joshua.

²⁸ Ces expressions sont usitées par G. Séraphin (dir.), *L'effervescence religieuse en Afrique. La diversité des implantations religieuses chrétiennes au Cameroun et au Kenya*. Paris : Karthala, 2004.

²⁹ Il est à noter que les croyants pentecôtistes profitent de ce que de nombreuses autres structurent orchestrent autant de bruit à longueur de journée et même dans la nuit.

³⁰ M. Lasseur, « Cameroun : Les nouveaux territoires de Dieu ». *Afrique Contemporaine*, vol. 3, n° 215, 2005, p.115.

³¹ Lorsqu'on s'approche de ces églises, tout donne à croire que les fidèles s'investissent pour financer ces églises. C'est aussi ce qui peut se déduire lorsque l'on observe les nombreuses quêtes qui s'y opèrent régulièrement. En général, à chaque réunion, les offrandes sont récoltées une ou plusieurs fois. Cet autofinancement, n'exclut pas les aides sporadiques issues du siège. Il n'est pas rare, en suivant les annonces par exemple, de comprendre que certains matériels viennent de l'étranger sous le couvert du soutien aux autres églises ou de soutien aux grands projets tels que la construction des lieux de culte.

En effet, T. B. Joshua est le fondateur du ministère intitulé The Synagogue Church Of All Nations (SCOAN). Cet entrepreneur religieux utilise comme moyen de communication, la Emmanuel TV. Cette chaîne, captée au Cameroun, a attiré l'attention des croyants pentecôtistes, au point où certains ont commencé à « faire leur culte devant leur poste de télévision ». Cette illustration de l'usage de la télévision pour attirer les membres n'a pas été sans incidence sur le visage religieux des métropoles, surtout les lieux où il était possible de capter Emmanuel TV. Maud Lasseur montre que la vulgarisation de ces moyens de communication a engendré des évolutions à larges spectres au Cameroun :

Le développement, un peu partout sur le territoire national, des nouvelles technologies de l'information (téléphone portable, internet), l'essor des voyages individuels jouent un rôle essentiel dans le changement religieux, désormais branché sur les évolutions globales.³²

Plus que tous les autres groupes religieux, les pentecôtistes camerounais exploitent avec beaucoup de sérieux ces médiums communicationnels. Il en va de même pour les pentecôtistes, d'une autre aire géographique étudiés par Yannick Fer³³ pour qui, « la communication est la solution » dans cette confession. Les pasteurs pentecôtistes se seraient bien accoutumés avec ces techniques. Selon la loi des medias, une information diffusée se propage à une vitesse supersonique. En observant de près, leur dispositif médiatique est constitué d'une pléthore d'éléments dont les plus courants, sans prétendre à l'exhaustivité, sont la retransmission des cérémonies sur écran géant lors du culte, la diffusion en direct sur des chaînes de télévision appartenant à l'église, la rediffusion en différé sur leur chaîne, dans celles des tiers ou sur des sites internet, la retransmission en direct ou en différé sur des fréquences FM, l'emploi des hotlines téléphoniques, la multiplication des spots publicitaires audio-visuels. La liste n'est pas exhaustive.³⁴ Ce dispositif communicationnel est quasi inéluctable. En somme, plus ces églises sont nouvelles mieux elles s'investissent dans ces nouveaux médiums.

Ainsi, le constat selon lequel les nouvelles technologies constituent le moyen privilégié du déploiement chez les pentecôtistes est plus que réel au Cameroun. Les deux principales métropoles Douala et Yaoundé, sont transformées en espace communicationnel par les leaders des églises pentecôtistes qui assimilent mieux que tout autre acteur religieux, les outils de cette « société de communication ». Les espaces publicitaires sont pris en otage par ces entrepreneurs du marché religieux. Des panneaux publicitaires parfois portent des messages bibliques. Pendant des années, au quartier Bonamoussadi en bordure de la route, un panneau publicitaire géant porte l'inscription

³² M. Lasseur, « Cameroun : Les nouveaux territoires de Dieu ». *Afrique Contemporaine*, vol. 3, n° 215, 2005, p.116.

³³ Y. Fer, *Pentecôtisme en Polynésie française : l'évangile relationnel*. Genève : Labor et Fides, 2005.

³⁴ J. Gutwirth (1987, 1998), B. Meyer (1998), J. Tonda (2002) évoquent clairement l'utilisation des médias par ce groupe religieux.

suivante :

Choose eternal life
Choose Jesus
Choisis la vie éternelle
Choisis Jésus
Église protestante Béthel.³⁵

En marge de ce genre de supports publicitaires invitant à « choisir Jésus, à choisir la vie éternelle », les principales métropoles sont le théâtre d'une médiatisation à outrance des phénomènes religieux. Les posters des pasteurs jonchent les rues. Les affiches des programmes organisés sont visibles sur des poteaux, des murs et autres espaces réservés ou non à l'affichage. Les recoins des rues sont auréolés de plaques publicitaires annonçant les églises. De plus en plus, les banderoles évangélisatrices sont aussi usitées. Les tracts, flyers, prospectus et billets d'invitations de ces églises sillonnent parfois les routes. Les campagnes d'évangélisation agrémentent ces notes communicationnelles. En sus, un phénomène apparemment récent, des prédicateurs dans les rues et dans les marchés avec leurs mégaphones, illustre cette véritable occupation spatiale par l'évangile pentecôtisant.³⁶ Au total, ces pasteurs ne manquent pas d'investir dans moult moyens pour aduler toujours un nombre sans cesse croissant.

La dialectique de nouvelles églises et nouvelles technologies a été revisitée via l'investigation sur Jeunesse en Mission (JEM). Ce groupement est qualifié comme « un des plus grands réseaux internationaux évangéliques à l'œuvre dans tous les continents ».³⁷ Cette analyse repose sur les cas de la Polynésie, de la Nouvelle Zélande, des États-Unis et de la France.³⁸ Plus encore, dans leurs récentes publications, des auteurs, à l'exemple de Damien Mottier,³⁹ s'inspirant des précédentes études, voient les pentecôtistes comme de vrais utilisateurs des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Jacques Gutwirth voyait déjà plus loin en spécifiant que ces croyants ont même testé, depuis les années 20, l'efficacité de leur prédication sur l'audimat.⁴⁰

En clair, cette médiation de l'expansion des mouvements pentecôtistes contribue à favoriser leur visibilité et fait apparaître un nouveau paradigme sur le champ religieux. Autrement dit, les pentecôtistes parviennent à apporter un nouveau paradigme ecclésial grâce à leur dynamisme et à

³⁵ Cette plaque publicitaire existe depuis plus près de dix ans. Et en septembre 2012, pendant que nous rédigeons cet article, ce panneau est toujours en place.

³⁶ G. Séraphin (dir.), *L'effervescence religieuse en Afrique. La diversité des implantations religieuses chrétiennes au Cameroun et au Kenya*. Paris : Karthala, 2004.

³⁷ Y. Fer, *Pentecôtisme en Polynésie française : l'évangile relationnel*. Genève : Labor et Fides, 2005.

³⁸ Y. Fer, *L'offensive évangélique. Voyage au coeur des réseaux militants de Jeunesse en Mission*. Genève : Labor et Fides, 2010.

³⁹ D. Mottier, *Églises africaines en France. Pentecôtismes congolais et entreprises prophétiques*. Thèse de doctorat en sociologie, EHESS, Paris, 2011.

⁴⁰ J. Gutwirth, « L'« Église électronique » américaine ». *Études*, vol. 366, n° 6, 1987, p.826.

leur capacité entrepreneuriale. Lorsqu'un secteur semble être en panne d'inspiration, les entrepreneurs religieux formulent de façon consciente ou non leur offre. Par extrapolation, on pourrait dire que le constat des maux de divers ordres souvent reconnus sous le signe de la pathologie, connaît depuis peu, la réponse pentecôtiste. Les ministères et/ou églises de guérison et de délivrance sont la nouvelle offre dans le marché de la guérison divine.

La focalisation sur les rituels de délivrance

Face à la multitude des demandes d' « âmes désespérées », de « malades », de « possédés » et de « démunis », l'effervescence pentecôtiste fait montre de son opération plurielle de miracles, de guérison et de délivrance au nom de Dieu.⁴¹ Dans cette mouvance, les « patrons » ou fondateurs des églises jouent sur l'attachement de l'africain aux phénomènes occultes, exploitant ainsi cette corde sensible de l'occulto-dépendance africaine pour amorcer des membres. Ce qui engendre une quasi-saturation de l'espace religieux. Et malgré l'étendue de ce marché du religieux que constitue le Cameroun, les mouvements pentecôtistes ont réussi à se tailler une place de choix.

La maladie et la possession sont régulièrement invoquées. « Jésus sauve », « Jésus guérit », « Jésus Libère », « Jésus baptise » sont les quatre principes reconnus chez les pentecôtistes. La guérison est recherchée dans les conditions évoquées par la bible, livre de référence pour les pentecôtistes. Ceux-ci croient en ce que la maladie est potentiellement un champ libre pour les puissances démoniaques. La morbidité est ainsi conçue comme une agression corporelle, comme l'intrusion d'un élément exogène néfaste qu'il faut extirper pour recouvrir la santé. Lorsque le cas est diagnostiqué comme une affaire de sorcellerie, les responsables sont souvent soupçonnés d'accointance avec le cercle familial. Exhibée comme une panacée, le pentecôtisme réussit à aguicher les couches démunies de la société.⁴²

De nombreuses recherches se sont interrogées sur les soubassements possibles d'un tel dynamisme. Selon les historiens et les chercheurs en sciences sociales, cette diversité religieuse tirerait son essence de la kyrielle des notions du sacré et de la divinité chez les camerounais ou dans les ethnies établies pendant la période précoloniale. En somme, l'origine de cette notion de « pluralité » du sacré remonterait à l'ère missionnaire.⁴³ Il n'est donc pas étonnant qu'au fil du temps, et surtout à cause de la liberté religieuse, les acteurs religieux en profitent pour développer

⁴¹ J. Tonda & Missié, *Les Églises et la société congolaise aujourd'hui. Economie religieuse de la misère en société postcoloniale*. Paris : Karthala, 2006.

⁴² Voir B. Bouttet, *Le pentecôtisme à l'Île de la Réunion. Refuge de la religiosité populaire ou vecteur de modernité ?* Paris : L'Harmattan, 2002 ; A. Mary, *Visionnaires et prophètes de l'Afrique contemporaine. Transe initiatique, culture de la transe et charisme de délivrance*. Paris : Karthala, 2009.

⁴³ Voir Bureau, 1996 ; Eboussi Boulaga, 1991 ; Messina & Van Slageren, 2005 ; Mebenga Tamba, 2009.

leur capital entrepreneurial.

Le contexte de crise socioéconomique s'y prêtant, les entrepreneurs religieux s'investissent pour apporter des solutions réelles à la paupérisation constante des populations.⁴⁴ Les maux tels que le chômage, la stérilité, l'échec, la maladie. A partir des années 90, la crise économique a vraisemblablement accentué ces phénomènes regroupés sous le signe de « multicrise ».⁴⁵ Ces constats d'ébranlement sociétal se répercutent sur le comportement des acteurs sociaux. Dans le domaine médical – pour ne citer que celui là – selon l'OMS, en Afrique, les patients recourent d'abord aux solutions pragmatiques. Les abords multiformes du normal et du pathologique permettent de revisiter les pratiques de guérison et de consultation dans un contexte où environ 90% de malades recourent en premier lieu à la médecine locale ou à ses dérivées avant de se rendre dans les centres hospitaliers dits modernes.⁴⁶ Au fil des temps, l'Afrique contemporaine est confrontée à de nouveaux phénomènes pathologiques et, ces différents contextes interrogent la multiplicité des diagnostics, les offres et/ou les limites de consultations, les types de guérisons, la typologie des thérapeutes. Les faiseurs de rituels pentecôtistes émergent dans ce magma en s'immergeant dans ce pluralisme du secteur thérapeutique. Ces figures religieuses, par leur entrepreneuriat, court-circuitent les nombreuses demandes de consultation. Ce faisant, ils axent leurs pratiques de consultation et de guérison des maladies vers le « combat spirituel », vers la « guerre spirituelle », vers les batailles rituelles ou vers des questions de mysticisme. Cette orientation-réponse constitue un appât pour les requérants de soins – individus, familles ou groupes – souvent caractérisés par l'occulto-dépendance.

Ainsi, dans les deux métropoles, les églises s'érigent en réponse aux questions « spirituelles » des populations. Vers l'an 2000, à Douala et à Yaoundé, on pouvait dénombrer une dizaine de groupements pentecôtistes dans chacune de ces localités, organisant des programmes quotidiens de délivrance. Une décade plus tard, les séances de délivrance se généralisent au point où en dehors des pentecôtistes « classiques », la quasi-totalité des églises s'investissent sur la scène du « combat spirituel ». Et « le combat spirituel vise à « briser les liens » de la coutume et de la tradition dénoncés en termes de sorcellerie et de malédiction ancestrale ».⁴⁷ En effet, les pentecôtistes estiment que leur environnement est une « arène » de combat où les forces du mal sont constamment en présence. Les forces occultes sont entendues comme les mauvais génies, les esprits

⁴⁴ Cette approche du pentecôtisme est étudiée par Corten dans : A. Corten, *Le pentecôtiste au Brésil*. Paris : Karthala, 1994. Boutet en fait mention dans son investigation sur le cas réunionnais : B. Boutet, *Le pentecôtisme à l'Île de la Réunion. Refuge de la religiosité populaire ou vecteur de modernité ?* Paris : L'Harmattan, 2002.

⁴⁵ De Boeck, « Le « deuxième monde » et les enfants-sorciers en République Démocratique du Congo ». *Politique Africaine*, n° 80, 2000, pp.32-57.

⁴⁶ OMS, *Rapport sur la santé dans le monde*. Genève : OMS, 2010.

⁴⁷ D. Mottier, *Églises africains en France. Pentecôtismes congolais et entreprises prophétiques*. Thèse de doctorat en sociologie, EHESS, Paris, 2011, p.176.

méchants, les mauvais esprits, les esprits ancestraux, les démons, les esprits des ancêtres ; ces « forces maléfiques » agissent par les sorciers, les envoûteurs, les féticheurs, les agents du diable et toutes formes de suppôts de Satan. Dans ce contexte, tout individu peut être considéré comme « ennemi » ou « adversaire ».

La tendance la plus aguerrie versée dans les questions de « guerre spirituelle » se regroupe dans le cadre du Ministère du Combat Spirituel. En effet, ce Ministère est reconnu comme ayant influencé les techniques de délivrance basées sur le discours anti-sorcellerie.⁴⁸ Les mordus de ce groupe répandent l'idée selon laquelle les démons peuvent exister partout et sous toutes les formes.⁴⁹ Ceci entretient une constante « insécurité spirituelle »⁵⁰ chez les adeptes, potentiels adhérents et même dans leur entourage. « Dans leur guerre spirituelle et par le discours de la « recrudescence » de la sorcellerie, les églises pentecôtistes alimentent cet imaginaire sorcellaire, voire le réactivent et l'intègrent, tout en prétendant lutter contre ». ⁵¹ Le cercle amical et surtout familial est constamment désigné comme responsable des malheurs.

Des travaux récents montrent que le sorcier partage toujours le même cercle familial que sa victime et que dans certains cas, c'est précisément en famille que s'exprime en premier la sorcellerie à défaut d'être le lieu où elle se manifeste dans sa forme la plus dangereuse. Ainsi que le déclare Geschiere : « À maints égards, la sorcellerie est le côté noir de la parenté : c'est la prise en compte du fait effrayant qu'il y a de la jalousie [...] à l'intérieur de la famille, où ne devraient régner que confiance et solidarité ». ⁵² La véhémence sus-évoquée qui s'exprime dans l'espace religieux se poursuit dans l'espace familial. Dans cette logique culpabilisatrice, l'intimité familiale est touchée par les discours sorcellaires, forgeurs de l'imaginaire, dans une société où la parenté constitue un socle sécuritaire privilégié.

À la fin des années 2000, de nombreuses structures pentecôtistes sont tournées résolument vers la délivrance. Ce faisant, elles drainent des foules nombreuses et, par touche d'argutie, en

⁴⁸ Duran-Ndayan présente tous les rouages des pratiques de la « guerre spirituelle » menée par le Ministère du Combat Spirituel : T. Duran-Ndaya, « Prendre le bic » : « le combat spirituel » congolais et les transformations sociales. Leiden : African Studies Centre, African studies collection 7, 2008.

Mottier fait mention de quelques activités de ce groupe dans sa thèse.

⁴⁹ S. Demart, *Les territoires de la délivrance. Mises en perspective historique et plurilocalisée du réveil congolais (Bruxelles, Kinshasa, Paris, Toulouse)*. Toulouse/Louvain : Université Toulouse-le-Mirail/Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2010.

Fancello fait mention de ce groupe en insistant sur quelques unes de leurs maladdresses et des leurs pratiques compromettantes : S. Fancello, « Pentecôtistes et sorcellerie dans les pentecôtismes africains ». *Cahier d'Études Africaines*, n° 189-190, 2008, pp.161-183.

⁵⁰ Le concept d'« insécurité spirituelle » est développé par Ashforth qui signifie comment des intervenants peuvent entretenir une phobie à propos d'une question répandue dans l'imaginaire d'un peuple : A. Asforth, *Witchcraft, Violence and Democracy in South Africa*. Chicago : The University of Chicago Press, 2005.

⁵¹ S. Fancello, « Pentecôtistes et sorcellerie dans les pentecôtismes africains ». *Cahier d'Études Africaines*, n° 189-190, 2008, p.164.

⁵² P. Geschiere, *Sorcellerie et politique en Afrique. La viande des autres*. Paris : Karthala, 1995, p.18.

profitent pour appâter des ouailles avides de fortune, de succès, de restauration, de rétablissement, de guérison et surtout, de délivrance de toutes sortes de maux. Des séances collectives de délivrance hebdomadaires et quotidiennes sont de mise. Il n'est pas rare de voir plusieurs réunions organisées en un jour,⁵³ « en fonction des nécessités et des besoins des fidèles » selon le pasteur Christian de la Mission Chrétienne à Douala. Et Théophile Amos de rappeler :

Ces dernières années, des spécialistes de la délivrance, de la guérison pullulent parmi nous. Parce qu'ils savent que de nombreuses personnes souffrent, ils en profitent pour offrir leurs soins, leurs solutions par les séances de guérison, de délivrance. Les nécessiteux sont tellement nombreux que l'on a l'impression que toutes les églises de notre ville ont leur programme de délivrance. Bizarrement, on raconte le cas des églises qui fonctionnent sans programme fixe ; espèce de tâtonnement pour espérer obtenir un résultat. Les réunions n'ont ni tête, ni queue.⁵⁴

A travers cette affirmation généralisante, une vérité observable s'impose. Les réunions de « chasse aux esprits » prolifèrent. Par cette stratégie de régularité des réunions, les pasteurs tirent leur épingle du jeu à mobiliser avec aisance « plus d'un millier de membres dans leur chapelle » selon le Pasteur Luc Mbassa.

Dans le registre de la métamorphose collective, en quelques années, les pentecôtismes auront réussi à rassembler des foules, à mobiliser quotidiennement des membres pour de longues heures,⁵⁵ à absorber l'attention des pouvoirs publics, à pousser les églises historiques à se remettre en question. Se sentant défiée, l'église catholique, organise depuis 2009, des grandes campagnes d'évangélisation publiques sur fond de délivrance collectives. Les pasteurs des églises protestantes aussi, s'investissent de plus en plus dans les séances de délivrance et d'exorcisme. Les pentecôtistes ont ainsi réussi à donner le ton, à imposer un style agressif, à interpeller les églises historiques qui pour ne pas être en marge, cèdent à la tentation du pastiche.

Conclusion

Le christianisme est reconnu comme un mouvement pluriel. Plus que tous les autres groupes, la mouvance pentecôtiste envahit la scène religieuse africaine depuis la décennie 90. Force est de constater que ces dernières années, leur expansion est plus que visible à travers les différents modes d'expression. Leur discours radical rompt d'avec la tolérance longtemps entretenue par les églises classiques qui bien que plus importante sur le plan numérique peinent à attirer l'attention. La

⁵³ A. Mary décrit cette réalité dans un groupe pentecôtiste nouvellement installé au Gabon : A. Mary, *Visionnaires et prophètes de l'Afrique contemporaine. Transe initiatique, culture de la transe et charisme de délivrance*. Paris : Karthala, 2009.

⁵⁴ . Batibonak, *Journal d'enquête*, entretien du 11 novembre 2011 à Douala, (non publié).

⁵⁵ En dehors des veillées de prières qui durent 8 heures, certains rencontres prennent jusqu'à 6 heures de temps.

pratique quotidienne des cultes, des rituels, des cérémonies parfois *coram populo* rompent d'avec la monotonie des autres groupes religieux. Par leur audace, leur témérité et leur esprit entrepreneurial, les dénominations pentecôtistes gagnent du terrain sur la scène médiatique. Outre leur omniprésence sur l'aire médiatique, les Églises instituées ont été drainées dans le bal des séances de délivrance.

Au final, les pentecôtismes sont ainsi, un véritable socle de métamorphose au Cameroun. L'intérêt de cet article réside dans le phénomène de miroir pluriel et multidimensionnel qui apparaît entre la métamorphose spirituelle promise par les pentecôtismes et la métamorphose sociale (dislocation des familles, abandon des parcours d'études, etc.) provoquée par la conversion ; le niveau ecclésial est aussi concerné. D'une part, la métamorphose spirituelle se décline en une métamorphose sociale. Le projet de départ aboutit à un projet final au plan individuel. Le croyant pentecôtiste se voit heureux à travers le miroir du discours millénariste ; et plus tard, quand vient le désenchantement, le miroir social le déterminera à devenir la personne qu'il souhaite être. Ainsi donc, cette double métamorphose provoque un autre phénomène alternatif de rejet et d'attraction mutuels. Le fils rejette la famille perçue à travers le miroir millénariste qu'il ne reconnaît pas ; à son tour, la famille rejette son fils qu'elle ne se reconnaît pas à travers le miroir social. Sur un autre plan, on peut également observer le phénomène de miroir au niveau ecclésial avec les églises historiques qui rejettent les pentecôtismes en se mirant au travers de leurs pratiques, tout en reconnaissant, par l'imitation de ces derniers, ce qu'elles devraient être ou faire. Enfin, la société qui rejette les pentecôtistes et leurs modes opératoires ne semble pas se reconnaître en eux tout en les admirant ou en se laissant appâter par eux, les gratifiant ainsi de fortes adhésions. En somme, la praxis de ce mouvement conversionniste engendre une métamorphose plurielle que les intervenants sociaux gagneraient à explorer.

Sariette Batibonak

Aix-Marseille Université
CEMAf Aix-en-Provence

Bibliographie

- ASFORTH, A., *Witchcraft, Violence and Democracy in South Africa*. Chicago : The University of Chicago Press, 2005.
- AZRIA, R. & D. HERVIEUX-LEGER, *Dictionnaire des faits religieux*. Paris : PUF, 2010.
- BATIBONAK, S., *Journal d'enquête*. (non publié)
- BOUTTET, B., *Le pentecôtisme à l'Île de la Réunion. Refuge de la religiosité populaire ou vecteur de modernité ?* Paris : L'Harmattan, 2002.
- BOYER, V., « Approches sociologies et anthropologiques du pentecôtisme : le cas brésilien ». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC, <<http://nuevomundo.revues.org/603>>. Dernière consultation le 14 décembre 2012.
- BUREAU, R., *Le peuple du fleuve. Sociologie de la conversion chez les Douala*. Paris : Karthala, 1996.
- CORTEN, A., *Le pentecôtiste au Brésil*. Paris : Karthala, 1994.
- CORTEN, A. & A. MARY (dir.), *Imaginaires politiques et pentecôtismes. Afrique/Amérique Latine*. Paris : Karthala, 2001.
- DE BOECK, « Le « deuxième monde » et les enfants-sorciers en République Démocratique du Congo ». *Politique Africaine*, n° 80, 2000, pp.32-57.
- DEMART, S., *Les territoires de la délivrance. Mises en perspective historique et plurilocalisée du réveil congolais (Bruxelles, Kinshasa, Paris, Toulouse)*. Toulouse/Louvain : Université Toulouse-Mirail/Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2010.
- DURAN-NDAYA, T., « Prendre le bic » : « le combat spirituel » congolais et les transformations sociales . Leiden : African Studies Centre, African studies collection 7, 2008.
- EBOUSSI-BOULAGA, F., *A contretemps : L'enjeu de Dieu en Afrique*. Paris : Karthala, 1991.
- FANCELLO, S., *Les aventuriers du pentecôtisme ghanéen. Nation, conversion et délivrance en Afrique de l'Ouest*. Paris : IRD/Karthala, 2006.
- FANCELLO, S., « Pentecôtistes et sorcellerie dans les pentecôtismes africains ». *Cahier d'Études Africaines*, n° 189-190, 2008, pp.161-183.
- FANCELLO, S. & A. MARY (éds.), *Les chrétiens africains en Europe, Prophétismes, Pentecôtistes et politique des nations*. Paris : Karthala, 2010.
- FATH, S., *Les protestants*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2003.
- FAVRE, O., *Les Églises évangéliques de Suisse. Origines et identités*. Genève : Labor et Fides, 2006.
- FER, Y., *Pentecôtisme en Polynésie française : l'évangile relationnel*. Genève : Labor et Fides, 2005.
- FER, Y., *L'offensive évangélique. Voyage au coeur des réseaux militants de Jeunesse en Mission*. Genève : Labor et Fides, 2010
- GESCHIERE, P., *Sorcellerie et politique en Afrique. La viande des autres*. Paris : Karthala, 1995.
- GUTWIRTH, J., « L' « Église électronique » américaine ». *Études*, vol. 366, n° 6, 1987.
- GUTWIRTH, J., *L'Église électronique. La saga des télévangélistes*. Paris : Fayard, 1998.

- LASSEUR, M., « Cameroun : Les nouveaux territoires de Dieu ». *Afrique Contemporaine*, vol. 3, n° 215, 2005, pp.93-116.
- LAURENT, P.-J., *Les pentecôtistes au Burkina Faso*. Paris : Karthala, 2003.
- MARY, A., *Visionnaires et prophètes de l'Afrique contemporaine. Transe initiatique, culture de la transe et charisme de délivrance*. Paris : Karthala, 2009.
- MEBENGA, L. T., *Les funérailles chez les Ewondo*. Thèse de doctorat, Université de Yaoundé, 1991.
- MESSINA, J.-P. & J. VAN SLAGEREN, *Histoire du christianisme au Cameroun des origines à nos jours*. Paris : Karthala, 2005.
- MOTTIER, D., *Églises africains en France. Pentecôtismes congolais et entreprises prophétiques*. Thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2011.
- OMS, *Rapport sur la santé dans le monde*. Genève : OMS, 2010.
- SERAPHIN, G. (dir.), *L'effervescence religieuse en Afrique. La diversité des implantations religieuses chrétiennes au Cameroun et au Kenya*. Paris : Karthala, 2004.
- ROSNY, DE, E., « Douala. La religion au cœur de la recomposition d'une société ». *Cahier de l'UCAC*, n° 4, 1999.
- TONDA, J. & MISSIÉ, *Les Églises et la société congolaise aujourd'hui. Economie religieuse de la misère en société postcoloniale*. Paris : Karthala, 2006.
- WILSON, R., *Les sectes religieuses*. Paris : Hachette, 1970.