

Théâtre et migration : posture et défis des artistes du milieu théâtral abordant des questions liées à la migration dans leurs pièces.

Travail de mémoire soumis par

Paola Sparti

paola.sparti@unine.ch

Sous la direction de la Prof. Janine Dahinden

Avec l'assistanat de Doris Niragire Nirere

Et l'expertise de Jean-Thomas Arrighi

Résumé

Depuis plusieurs décennies, le paysage théâtral européen est marqué par un nombre croissant de productions artistiques qui abordent des questions liées à la migration. Au fil des années, les pièces qui traitent de concepts et thématiques liés à la migration ont évoluées, s'adaptant aux interrogations nouvelles qui traversent les sociétés européennes contemporaines. L'évolution donne lieu à de nouveaux récits, de nouvelles formes de représentations, de nouveaux questionnements et démarches artistiques inscrits dans des contextes institutionnels, politiques et sociaux spécifiques.

Ce mémoire propose donc d'analyser les discours d'artistes du milieu théâtral (metteur·e·s en scène, auteur·e·s, comédien·ne·s) afin de mieux comprendre comment ils·elles s'engagent, à travers leur pratique artistique, notamment sur les questions liées à la migration. Il s'agit d'interroger leur positionnement dans leur démarche et les choix artistiques qui en découlent. De plus, l'analyse du rapport des artistes à leur pratique, notamment dans la manière dont ils·elles abordent les questions liées à la migration, forme un angle d'approche pertinent pour interroger l'articulation entre la dimension potentiellement politique de la démarche artistique et les questions liées à la migration. En questionnant l'entrecroisement de ces dimensions, il est également possible de mettre en lumière les différentes formes de positionnement politique qui apparaissent dans les discours, et la manière dont cela se traduit dans leur pratique. A travers ces différents points, il est possible de mettre en évidence les logiques et les tensions qui façonnent la création théâtrale contemporaine, notamment autour de questions politiques et sociales. Ce travail tente ainsi de répondre à la question de recherche suivante : **Comment les artistes du milieu théâtral contemporain se positionnent dans leur démarche artistique, notamment vis-à-vis des questions liées à la migration et quels sont les enjeux qui émergent ?**

Mots clés : migration – théâtre – politique – engagement artistique – postmigratoire

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Janine Dahinden, d'avoir accepté de me suivre dans ce travail ainsi que pour ses commentaires et ses retours pertinents qui m'ont aidé au long de la rédaction.

Merci également aux participant·e·s de cette recherche, de m'avoir consacré de leur temps lors des entretiens, ainsi que pour leur confiance.

Merci à mes ami·e·s pour leur présence, leur écoute et leur soutien tout au long de mes études.

Merci à Kushtrim, pour sa bienveillance, sa patience, son soutien indéfectible, son humour, ses encouragements et son amour. Sincèrement, je te remercie du fond du cœur.

Et finalement, merci à mes parents ainsi qu'à mes frères et sœurs, d'avoir cru en moi, de m'avoir écoutée, conseillée et soutenue lors de mes études et de ce mémoire.

Déclaration sur l'honneur

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom : Sparti

Prénom : Paola

Cursus :

Faculté d'inscription :

Master of Arts en sciences sociales

Faculté des lettres et sciences humaines

Lieu et date :

Lausanne, le 22 août 2025

Signature :



Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

* Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.

Table des matières

Introduction.....	1
Choix du sujet.....	2
Problématique et questions de recherche.....	2
Plan de la recherche.....	5
Cadre descriptif.....	6
Description du cadre institutionnel et socio-économique.....	6
Description des rapports entre art (théâtre) et politique.....	9
Cadre théorique.....	15
La perspective postmigratoire.....	15
Méthodologie.....	19
Accès aux participant·e·s et entretiens.....	21
Analyse et codage des données recueillies.....	24
Présentation des participant·e·s à la recherche.....	25
Réflexions éthiques.....	27
Analyse.....	28
1. Les questions liées à la migration : perspectives des artistes.....	28
2. Construction de l'objet artistique.....	38
2.1. L'ancrage familial et/ou personnel.....	38
2.2. L'ancrage contextuel.....	41
2.3. L'ancrage de la rencontre : le récit de vie.....	42
3. Le rapport à « la pensée politique » dans la pratique artistique.....	44
3.1. « Faire politiquement du théâtre ».....	44
3.2. L'engagement par et en dehors du théâtre.....	51
3.3. Convergences ou divergences artistique et/ou politique.....	55
4. Défis et négociations qui traversent le processus de création.....	64

4.1. Parler pour ou parler avec.....	65
4.2. Participation artistique et prise de risques.....	73
4.3. La distribution des rôles : l'enjeu de la représentation sociale.....	76
4.4. La « no-go zone ».....	83
4.5. L'entre-soi des théâtres : atteindre des publics hétérogènes.....	86
Conclusion.....	89
Bibliographie.....	91
Annexes.....	99

Introduction

« In a society of the many, we indeed need the stories and perspectives of the many if we are to rethink the past and the present and shape the future together. »

Yildiz et Rotter (2024: 32)

Depuis plusieurs décennies, le paysage théâtral européen est marqué par un nombre croissant de productions artistiques qui abordent des questions liées à la migration. Au fil des années, les pièces qui traitent de concepts et thématiques liés à la migration ont évoluées, s'adaptant aux interrogations nouvelles qui traversent les sociétés européennes contemporaines. L'évolution continue donne lieu à de nouveaux récits, de nouvelles formes de représentations, de nouveaux questionnements et démarches artistiques inscrits dans des contextes institutionnels, politiques et sociaux spécifiques.

Étudier les relations entre théâtre et migration permet d'avoir une compréhension plus nuancée des mécanismes et des conséquences de la migration sur les pratiques artistiques, et inversement. Comme l'affirme Martiniello, cela permet de montrer en quoi la migration « [...] affects, and is affected by, arts [...] » (2022: 10), mettant ainsi en avant les interactions et tensions entre ces domaines.

Ce mémoire s'intéresse aux artistes du milieu théâtral qui traitent de questions liées à la migration dans leurs œuvres, en se concentrant plus spécifiquement sur la manière dont les artistes de ce champ en parlent. A travers l'analyse de leur discours, il s'agit de mettre en avant l'articulation entre leur posture artistique dans le processus de création et les questions liées à la migration. Cette approche vise à mieux comprendre les logiques et les enjeux au fondement de la création de pièces de théâtre, particulièrement lorsque les artistes se saisissent d'enjeux sociaux et politiques.

Choix du sujet

Choisir un sujet de mémoire qui soit à la fois pertinent sur le plan académique et personnellement engageant s'est avéré presque aussi complexe que de le traiter en profondeur. Après une (longue) période de réflexion, ce travail m'est finalement apparu comme une opportunité d'explorer et d'élargir ma compréhension du domaine dans lequel travaille et évolue mon frère, à savoir, le théâtre. Ce mémoire constitue, d'un point de vue personnel, une manière d'entretenir et d'approfondir un lien familial, tout en approfondissant mes connaissances sur la complexité et les défis de ce milieu artistique. Ce sont donc des considérations personnelles qui m'ont dans un premier temps dirigée vers ce sujet.

D'un point de vue académique, le théâtre, en tant que forme artistique et espace de réflexion critique, peut constituer un vecteur important des imaginaires et constructions sociales. Comme l'abordent de nombreux travaux sur le théâtre postmigratoire, il semble que les acteur·ice·s sociaux du milieu théâtral non seulement reflètent la société mais contribuent aussi à la façonner à travers les récits, les discours et les représentations portés sur scènes.¹ A partir de cette réflexion, et étant inscrite au sein du pilier « Migration et citoyenneté », il m'a semblé pertinent de questionner l'inscription des questions liées à la migration au travers de leur inscription dans le champ théâtral. Ceci, en m'intéressant à la manière dont les artistes, tel·le·s que les metteur·e·s en scène, les auteur·e·s, les comédien·e·s, les mobilisent et les interrogent dans leur réflexion et pratique artistique. Et aux effets de ces questions sur la pratique et le positionnement des artistes.

Problématique et questions de recherche

Ce questionnement s'inscrit dans un contexte où les questions liées à la migration occupent une place croissante dans la recherche académique. En Europe, les études sur la migration se sont considérablement développées au cours des dernières décennies, comme en témoigne « [the] growing number of degree programmes, specialized journals and new university chairs dedicated to the discipline » (Dahinden 2016: 2207). L'intérêt porté sur ces questions traduit une prise de conscience à l'égard d'une variété d'enjeux (sociaux, politiques et culturels) et de transformations engendrées par les dynamiques migratoires dans les sociétés européennes contemporaines.

¹ Il est possible de se référer entre autres aux travaux de Stewart (2017), Sharifi (2017), Petersen et al. (2019), Sievers (2024).

Comme le souligne Sievers (2024), les migrations ont des implications dans l'ensemble des sphères et institutions de la société, y compris les sphères artistiques. Dans ce contexte, « les mondes de l'art » (Becker 2010), sont des espaces qui peuvent contribuer à définir, raconter et représenter les multiples questions liées à la migration. Comme le suggèrent Petersen et Schramm, les dynamiques contemporaines de migration et de mondialisation posent de « new and encompassing challenges to imagination and representation, as well as challenging the creation of images (in a broad sense), which is so essential to both individual and collective worldmaking. » (2017: 2). Or, comme le rappelle Shermin Langhoff, figure importante du *postmigrant theatre* en Allemagne, les institutions culturelles, tel que le théâtre, ont longtemps tardé à reconnaître ainsi qu'à refléter les transformations sociales des sociétés, façonnées par la migration. Par exemple, Langhoff souligne que, « even at the beginning of the twenty-first century, the public perception of migratory experiences was still extremely “narrow” » (*in* Hallensleben et Schramm 2023: 5). Autrement dit, les questions abordées dans les pièces se limitaient à un corpus restreint de thèmes et de concepts, centré essentiellement sur les récits d'arrivée, de traumatisme et d'exclusion, laissant peu de place à l'émergence de nouveaux récits, de perspectives alternatives, voire de nouveaux·elles protagonistes (*ibid.*). Ces pièces tendent à présenter de façon réductrice les questions liées à la migration, sans tenir compte de la complexité des réalités.

Cependant, au cours des deux dernières décennies, le théâtre, jusqu'alors acteur plus marginal (comparé à la littérature et au cinéma), « has acutely engaged the ramified reality of migration » (Landry 2017: 222). Un tournant est observé dans le milieu théâtral contemporain, qui se voit traversé par de vastes questionnements et discussions sur une pluralité d'enjeux. Le théâtre s'affirme alors en tant qu'espace de création critique et politique afin d'éviter de tomber, comme le formule Schramm « into the pitfalls of traditional migration research » (2023: 91). De plus, comme l'indiquent Petersen et Schramm « [m]any artists, cultural workers, and theorists have long recognised the need to invent new ways of understanding and representing the self, the other, and the (dis)order of the world, and to come up with new “answers” and “images” in the imaginative reconfigurations of existing patterns of thinking and modes of representation—reconfigurations that draw on local, as well as transculturally circulated [...] » (2017: 3). Ainsi, il semble que le développement de nouvelles pratiques et perspectives

artistiques s'inscrit dans une démarche à la fois critique et politique qui vise notamment à la « remise en cause [d']idéologies et [de] représentations dominantes » (Larzilière 2023: 5).

A ce titre, il est intéressant d'examiner le positionnement des artistes concernant leur processus de création, non seulement à travers les thématiques abordées dans leurs pièces de théâtre, mais aussi à travers leur rapport à leur propre pratique. Ce positionnement joue un rôle important dans la manière dont les artistes construisent leurs pièces et explorent les enjeux qui les traversent. Si les sciences sociales ont largement étudié les formes d'engagement militant, souvent associées à des actions collectives et « visibles », elles se sont peu intéressées aux engagements artistiques en tant que tels, c'est-à-dire à travers la pratique et le processus artistique (Larzilière 2023). Quelques exceptions existent néanmoins, comme les travaux de Roussel (2019), qui analyse les mobilisations contemporaines d'artistes en politique, ou l'étude de Lechoux (2012), consacrée à l'implication des artistes dans des mouvements de protestation.

Ce mémoire propose donc d'analyser les discours d'artistes du milieu théâtral (metteur·e·s en scène, auteur·e·s, comédien·ne·s) afin de mieux comprendre comment ils·elles s'engagent, à travers leur pratique artistique, notamment sur les questions liées à la migration. Il s'agit d'interroger leur positionnement dans leur démarche et les choix artistiques qui en découlent. De plus, l'analyse du rapport des artistes à leur pratique, notamment dans la manière dont ils·elles abordent les questions liées à la migration, forme un angle d'approche pertinent pour interroger l'articulation entre la dimension potentiellement politique de la démarche artistique et les questions liées à la migration. En questionnant l'entrecroisement de ces dimensions, il est également possible de mettre en lumière les différentes formes de positionnement politique qui apparaissent dans les discours, et la manière dont cela se traduit dans leur pratique. A travers ces différents points, il est possible de mettre en évidence les logiques et les tensions qui façonnent la création théâtrale contemporaine, notamment autour de questions politiques et sociales.

Ce travail tente ainsi de répondre à la question de recherche suivante :

Comment les artistes du milieu théâtral contemporain se positionnent dans leur démarche artistique, notamment vis-à-vis des questions liées à la migration et quels sont les enjeux qui émergent ?

De plus, quatre sous-questions permettent d'apporter une structure à chacune des parties présentées dans l'analyse :

1. Quels sujets et concepts sont mobilisés par les artistes dans leurs œuvres, et quelle interprétation est donnée ?
2. Quels types d'ancrages motivent les artistes à traiter de questions liées à la migration dans leurs œuvres ?
3. De quelles manières se forme le positionnement artistique, et comment se traduit-il dans la pratique et le processus artistique ?
4. A quels défis sont confronté·e·s les artistes lors du processus de création et de diffusion des pièces ?

Plan de la recherche

Ce travail se structure de la manière suivante : en premier lieu, il s'agit de présenter le cadre dans lequel les participant·e·s de la recherche exercent leur pratique artistique. Ce point permet à la fois de décrire et d'analyser les différents espaces institutionnels et économiques des artistes, et d'explorer les rapports entre art, théâtre et politique afin de clarifier les logiques et contraintes d'un engagement artistique. Dans un second temps est développé le cadre théorique, à savoir la perspective postmigratoire qui est utilisée pour analyser certaines parties du mémoire afin de saisir au mieux les complexités et tensions auxquels sont confrontés les artistes lors du processus de création. Puis, avant d'analyser les discours des participant·e·s à la recherche, il s'agit de présenter la méthodologie utilisée pendant la recherche, l'accès aux participant·e·s, l'analyse et le codage des données, la présentation des participant·e·s ainsi que quelques réflexions éthiques. Enfin, les résultats de l'analyse seront présentés avant de conclure.

Cadre descriptif

Afin de mieux comprendre les logiques et les démarches artistiques des participant·e·s, il paraît intéressant d'analyser et de décrire brièvement les espaces institutionnels et économiques dans lesquels ils·elles travaillent et la manière dont ces espaces sont structurés. Cette partie permet de poser les différents cadres dans lesquels les artistes exercent leur travail et de situer leur pratique afin de mieux comprendre les obstacles, les ressources et les logiques de création théâtrale. De plus, cette partie permet également d'explorer et de décrire les rapports, et leur évolution, entre art et politique, entre théâtre et politique, offrant une meilleure compréhension des discours des participant·e·s à la recherche.

Description du cadre institutionnel et socio-économique

Si chaque pays compose avec ses propres spécificités en matière de politiques culturelles, de cadre institutionnel et de régulations artistiques, les participant·e·s à la recherche s'inscrivent néanmoins dans un espace artistique européen relativement similaire. En effet, les participant·e·s exercent leur pratique théâtrale en France, Belgique et Suisse, où, malgré les particularités nationales, ces pays sont considérés comme des démocraties culturelles, c'est-à-dire, des systèmes qui promeuvent (dans les discours institutionnels du moins) l'accès égal à la culture et à la liberté de création artistique. Toutefois, comme il sera abordé dans la suite du travail, l'égalité d'accès et la liberté de création dans le milieu théâtral restent des objectifs à atteindre, tant par les politiques publiques que par l'engagement des milieux culturels et des artistes.

Au-delà des différences institutionnelles nationales, le travail artistique est également influencé par leur statut économique qui cadre, en partie du moins, l'activité des artistes du secteur du spectacle. Comme l'indique Glas (2023), les statuts économiques des artistes varient d'un pays à l'autre, ce qui peut avoir un impact direct sur leur autonomie artistique – de même que sur la précarité des artistes – notamment en fonction des critères économiques liés aux subventions publiques et à la création de projets.

En France par exemple, le régime intermittent permet à une partie des artistes de bénéficier d'un système d'indemnisation chômage, favorisant une relative autonomie mais également de contraintes à la production artistique (pour être considéré·e comme intermittent, les artistes

doivent notamment cumuler un certain nombre d'heures de travail sur une période donnée).² En Belgique francophone, depuis 2024, le statut d'artiste a connu une réforme qui permet aux artistes professionnel·le·s d'accéder à de nombreux droits et avantages sociaux. Ce régime, accessible uniquement aux travailleur·euse·s du secteur artistique qui répondent à des critères spécifiques d'éligibilité, offre et renforce la stabilité financière et professionnelle des artistes.³ En Suisse, il n'existe pas de statut similaire, cependant, il existe un soutien décentralisé, qui dépend davantage des politiques cantonales et locales, qui offre également une sécurité sociale et professionnelle aux artistes. Par ailleurs, si les statuts économiques éclairent en partie sur les contraintes et les logiques qui façonnent les pratiques artistiques des participant·e·s, il faut également considérer l'environnement institutionnel dans lequel les œuvres sont produites et diffusées.

Pour saisir les formes d'engagement artistique dans le théâtre (Glas 2023), qualifié parfois de « politique », de « militant », d'« engagé », il faut également prendre en compte le cadre institutionnel spécifique dans lequel les artistes s'inscrivent. Dès lors, les acteur·ice·s des institutions théâtrales peuvent jouer un rôle prépondérant dans la diffusion et la création des pièces. Les institutions théâtrales vers lesquelles les artistes se tournent pour présenter leur(s) pièce(s) semblent être un indicateur à prendre en considération. Le choix de ces lieux, qu'il s'agisse de structures publiques ou privées, peut dans une certaine mesure, être le reflet de leur rapport à l'art et d'une certaine posture artistique. En effet, les cadres institutionnels dans lesquels les artistes s'inscrivent ne sont pas neutres; les institutions théâtrales promeuvent différentes orientations, qu'il est possible de saisir « en prenant en compte la manière dont [elles] s'approprient – ou non – des esthétiques, des modèles politiques, une conception du public » (Glas 2023: 24), ou encore les conditions de créations, de diffusions et de programmation des pièces. Ainsi, il ne faut pas négliger le rôle des théâtres, en tant que lieu et ce à quoi il renvoie, tels que la vision de l'art, leur posture politique et sociale, etc. Comme le remarquent Langeard et al., « les artistes se préoccupent ainsi de s'associer à un théâtre en adéquation avec leur démarche artistique, qui s'en fera l'écho et avec lequel celle-ci résonnera et trouvera à s'épanouir. » (2018: 244).

² L'indemnisation des intermittents du spectacle par l'Assurance chômage, « <https://www.unedic.org/publications/lindemnisation-des-intermittents-du-spectacle-par-lassurance-chomage> », consulté le 21 juillet 2025.

³ Le statut d'artiste en Belgique, « <https://mes-aides-financieres.be/emploi/statut-artiste> », consulté le 21 juillet 2025.

Le « système des spectacles » se structure notamment autour de la distinction entre théâtre public et théâtre privé, dans laquelle il existe une hiérarchisation (Barbérís et Poirson 2013). Comme l'indique Glas, si le premier se réfère et revendique « une excellence artistique et [...] l'élargissement des publics, [le second répond] à un rôle plutôt divertissant » (2023: 25). Autrement dit, alors que le théâtre public s'inscrit dans une perspective non marchande, le théâtre privé répond d'une conception mercantile de l'activité théâtrale (Barbérís et Poirson 2013). Comme l'expliquent Barbérís et Poirson : « Une telle distinction induit deux modalités de prise en charge, l'une par la mise en concurrence sur un marché théâtral, qui peut être plus ou moins réglementé en fonction des époques et des régimes, l'autre par l'intervention publique de l'Etat, sous forme de subventions, de soutiens, parfois de privilèges ou de monopoles » (*ibid.*: 17). En d'autres termes, le théâtre privé s'appréhende comme une entreprise commerciale qui est soumise à la sanction du marché. Tandis que le théâtre public, s'appréhende comme un service public, subventionné par les collectivités publiques (dans le cas de la Suisse, soit par la Confédération, les cantons et les communes), dont la mission réside dans la création et la diffusion de pièces, ainsi que leur accessibilité (Glas 2023). C'est principalement au sein des théâtres publics que les participant·e·s à la recherche font la majorité (voire l'entièreté) des représentations théâtrales. En Suisse romande, il est possible de citer comme exemples de théâtre public, le Théâtre de Vidy à Lausanne, l'Arsenic à Lausanne ou encore la Comédie de Genève. En France, les théâtres sont hiérarchisés « selon leur degré de subventionnement par l'Etat », il existe les théâtres nationaux (comme le théâtre national de l'Odéon), les « scènes nationales », les « scènes conventionnées d'intérêt national » ainsi que d'autres scènes subventionnées (*ibid.*: 25).

Pour saisir ce que désigne la notion de « théâtre public » ainsi que ses implications, il convient d'en présenter un bref aperçu retraçant son émergence et son évolution. Pour rappel, si le théâtre a « expérimenté de nombreux modes d'organisation » à travers les époques (Parigot 2016: 3), c'est après la Seconde Guerre mondiale que s'opère un tournant majeur, marqué par l'intervention des pouvoirs publics, « fondé sur les revendications de “service public”, de subvention et de réglementation de la création et de la diffusion théâtrale » (Barbérís et Poirson 2013: 18). C'est au XXe siècle qu'émerge le théâtre dit public, c'est-à-dire subventionné, qui renvoie à « l'ensemble des structures théâtrales qui bénéficient de subventions publiques leur permettant d'échapper aux règles (et aux sanctions du marché) et notamment à un ajustement obligé à la demande du public » (Proust 2006: 2). A cette période, par l'intervention des pouvoirs publics, s'observe

l'autonomisation progressive du théâtre et des artistes qui s'inscrivent dans ce milieu (Glas 2023). L'institutionnalisation du milieu théâtral, comme l'indique Glas, se fait dans un souci de démocratisation de l'accès au spectacle.

Néanmoins, au cours des dernières décennies, le théâtre est traversé par de nombreux changements structurels et est marqué par de nombreuses crises qui se traduisent par de fortes coupes budgétaires, la hausse des coûts de productions ainsi que des prix des spectacles (*ibid.*). Dans ce contexte exacerbé, une logique néolibérale s'installe progressivement dans le théâtre public (Neveux 2019). Cela se traduit par une institution théâtrale qui réfléchit de plus en plus en termes de quantité que de qualité et, de ce fait, qui accorde plus d'importance à la diffusion des pièces et au nombre d'entrées des spectateur·ice·s qu'à la création ou à l'esthétique de la pièce. En outre, comme l'observent Barbéris et Poirson, une remise en question du modèle économique dans le secteur théâtral s'opère. Qui provient des acteurs du théâtre – tels que les metteur·e·s en scène et comédien·ne·s ainsi que des divers acteur·ice·s des institutions théâtrales. Et qui oscille entre : d'un côté, « une stratégie poursuivie d'exception théâtrale, misant sur la surqualité, l'entretien artificiel de la rareté, le contingentement du nombre de spectacles produits à destination d'une audience sciemment restreinte et relevant d'une économie des singularités; de l'autre, une stratégie de divertissement récréatif (Entertainment Business), ou à la limite, de loisir cultivé, misant sur la quantité et la diffusion de masse (...) » (2013: 119). Une tension qui n'est par ailleurs pas nouvelle et qui reflète bien le dilemme auquel est confronté le secteur théâtral contemporain, concernant la production des œuvres et leur diffusion.

Description des rapports entre art (théâtre) et politique

Lors de l'analyse préliminaire des données, deux grands axes thématiques se sont dégagés : l'art et le politique. Cette recherche s'inscrit à l'intersection de ces deux champs, en mettant en lumière les interactions complexes qui en résultent. Les rapports entre art, plus spécifiquement le théâtre dans le cadre de ce travail et politique permettent d'examiner les modalités et les enjeux de l'engagement artistique (entre autres, sur des questions liées à la migration) au sein du milieu théâtral. Cette partie permet également d'éclairer et d'analyser les dynamiques et les logiques misent en avant dans les discours des participant·e·s.

Dans un premier temps, afin de mieux comprendre les démarches des artistes dans leur pratique théâtrale, il convient de clarifier la notion de politique. En effet, en raison de sa polysémie, il semble important de préciser le sens donné au terme « politique » dans le cadre de ce travail. En s'appuyant sur les réflexions de Jacques Rancière (1998), il convient de distinguer *la* politique et *le* politique. *La* politique, selon Rancière, concerne ce qu'il désigne de « cuisine gouvernementale », c'est-à-dire, les actions concrètes du gouvernement telles que les élections, les régimes, les partis, de même que le fonctionnement des institutions. En d'autres termes, la politique est ce qui se rapporte à l'exercice du pouvoir. Tandis que *le* politique, toujours selon Rancière, fait référence à un mode de pensée, à une réflexion sur la société et sur ses principes. Ainsi, dans ce travail, le terme « politique » se rapporte essentiellement à la seconde proposition, et se réfère à une réflexion sur la société et son organisation.

Cette distinction entre politique au sens institutionnel et politique en tant que réflexion sociétale permet ainsi d'appréhender les rapports entre art et politique. La relation entre l'art et le politique est fréquemment abordée dans la littérature à travers la notion d'art engagé, entendu comme une forme d'art qui prend position sur un sujet ou une problématique, soit un engagement « dans et par l'art » (Lamoureux 2011). Cette notion constitue un point d'entrée pour mieux saisir le lien entre art et politique au long de ce travail, dont les caractéristiques présentent de fortes similarités dans les sociétés occidentales contemporaines (*ibid.*). De plus, de manière générale, la littérature qui porte sur la question de l'art engagé fait référence aux formes artistiques dites « de la parole, orale ou écrite », telles que la chanson, le cinéma, la littérature ou encore le théâtre (*ibid.*).

Concernant l'évolution de l'art engagé et des analyses qui sont faites sur cette notion, dans les années 1980, les théoriciens⁴ s'accordent pour déplorer la fin de l'art engagé dans les sociétés démocratiques occidentales. Selon cette perspective, les théoriciens font l'hypothèse d'une forme de désengagement progressif des artistes, marqué par un manque de prise de position, dans et par l'art, sur des sujets et des problématiques sociales et politiques. Toutefois, comme le postule Lamoureux, il ne s'agit pas tant d'un déclin de l'engagement artistique que d'un constat de « mutations profondes » du lien entre art et politique : « Entre 1970 et 1990, l'art engagé, défini de façon schématique, passe d'un art avant-gardiste militant à un art micropolitique misant sur l'investissement des spectateurs dans la compréhension de l'oeuvre ou sur leur participation

⁴ Entre autres : Paul Ardenne, Jean-Marc Lachaud, Daniel Vander Gucht et Éric Van Essche (Lamoureux 2011)

concrète » (2011: 79). En d'autres termes, un changement de paradigme s'opère dans le monde de l'art, dans lequel sont observées des « transformations [...] dans les formes, les buts et les visées de l'engagement sociopolitique » (Lamoureux 2009: 45). Dans ce contexte, les formes, les actions, les positions des pratiques artistiques évoluent, impactant la manière d'appréhender l'engagement artistique.

L'art avant-gardiste militant repose sur l'idée de progrès, sur des « idéologies universalisantes et émancipatrices [...] où les individus sont appelés à lutter afin d'accélérer le mouvement de l'Histoire vers un mieux-être. » (*ibid.*: 48). Cette perspective implique une idée de changements et de transformations radicales, qui visent à « renverser les institutions artistiques et les façons de concevoir l'art, renverser les conditions de vie et les structures politiques et économiques qui assurent l'ordre » (*ibid.*). Dans ce cadre, les artistes s'inscrivent dans les multiples mouvements et contestations, et prennent position sur les divers enjeux sociopolitiques, soit par l'art, soit à travers leur statut d'artiste. Par ailleurs, selon Lamoureux, il existe « une mise en cause du schème de l'avant-garde » où « le rôle avant-gardiste de grand clerc et de porte-parole, souvent tenu par les intellectuels humanistes, est fortement contesté » (2008: 162). Tandis que l'art micropolitique, lui, fait référence à un engagement qui semble se faire à un niveau plutôt local, sans l'objectif de transformer l'ensemble d'un système ou d'un régime politique, par exemple.

Néanmoins, comme dit précédemment, dès les années 1990, les discours évoluent, passant d'un discours alarmiste, sur la fin de l'engagement, dans et par l'art, au constat d'une évolution de cet engagement. Comme l'expliquent Vander Gucht (2014) et Roussel (2019), la critique de l'engagement artistique contemporain, qui fait référence à un manque d'engagement artistique ou d'un engagement dit incomplet, s'explique et reflète finalement une nostalgie pour un passé idéalisé : soit les années 1960-1970, une période perçue comme un moment d'engagement politique intense. Ainsi, le lien entre art et politique doit être réévalué en fonction du contexte dans lequel il se situe (Vander Gucht 2014). Les changements observés dans les rapports entre art et politique entraînent une nouvelle lecture, dont « la forme contemporaine adopte des buts modestes, réformistes, qui aspirent moins à conscientiser de grandes collectivités qu'à amener quelques individus à réfléchir » (Lamoureux 2011: 82). Selon Lamoureux (2011), la nouvelle forme d'engagement chez les artistes implique une plus grande liberté sur la définition donnée à la notion d'engagement ainsi que sur la manière dont elle se traduit au sein de leurs œuvres. Une

réappropriation de l'engagement par les artistes est observée, qui inclut en particulier des préoccupations sociales et politiques en fonction du contexte dans lequel les artistes se situent.

Afin de mieux comprendre la relation qu'entretiennent les artistes du milieu théâtral avec le politique au sein de leur pratique artistique, il convient également d'exposer et de décrire l'articulation ainsi que les liens – ambivalents – entre le théâtre et le politique. Dans cette perspective, il est pertinent de préciser les différentes terminologies. Cela permet à la fois de distinguer les multiples dénominations mobilisées dans la littérature, mais également de saisir les modes d'inscription du politique dans le champ théâtral.

Les liens entre le théâtre et le politique ont fait l'objet de nombreux travaux qui interrogent l'articulation entre ces deux champs (Brahya 2014). Le théâtre est en effet souvent considéré comme intrinsèquement lié au politique, voire comme étant « politique par essence » (Neveux 2019). Cette forme d'art est régulièrement perçue à travers sa capacité à s'inscrire et s'engager dans des luttes sociales ou politiques, et ceci, à chaque fois de manière singulière (Neveux 2007).

Le théâtre dit politique, dans le contexte européen, a vécu de grandes évolutions au cours des soixante dernières années. Il convient ici de dresser un court aperçu de la manière dont il se développe : la fin des années 1960, marquée par les événements de Mai 68, impacte la conception du théâtre ainsi que les pratiques théâtrales. Comme il a été dit précédemment, cette période est considérée comme un tournant dans le milieu artistique, et de ce fait, dans le milieu théâtral institutionnalisé également. Un nouveau courant apparaît, caractérisé par des démarches d'artistes qui « défendent un répertoire engagé, politisé » (Sutermeister 2000: 19), en s'investissant dans de nombreuses luttes sociales et politiques (Arrigoni 2017). Le théâtre est alors envisagé comme un moyen de mobiliser certaines couches de la société, souvent marginalisées, et amener le public à interroger le monde dans lequel il vit, en adressant les problèmes de la société contemporaine (Glas 2023). Cependant, l'effervescence politique retombe dès la fin des années 1970, il faut attendre le milieu des années 1990, pour que le lien entre théâtre et politique gagne à nouveau en importance, caractérisé, comme Neveux l'exprime par « un théâtre combatif à plus grande échelle » (2007: 12). Au début du XXI^e siècle, il est possible de constater une résurgence du politique dans le théâtre. Ou plutôt, comme le formule Neveux, « un regain d'un “impératif politique” assigné aux formes théâtrales » (2007: 261).

Dans ce contexte, il apparaît que le théâtre dit politique se décline sous une pluralité de formes, en fonction de l'orientation politique qui lui est prêtée. En effet, au cours de l'histoire, l'engagement politique par et dans le théâtre prend des formes et des dénominations variées, souvent indifféremment utilisées, tant au sein de la littérature académique que dans les propos des enquêté·e·s (Arrigoni 2017). Ce qui permet de relever sa complexité. Voici quelques exemples régulièrement utilisés : théâtre politique, théâtre militant, théâtre engagé, théâtre contestataire. Comme le note Arrigoni, les connotations prêtées aux différentes dénominations varient en fonction des contextes dans lesquels elles sont employées, et selon les compréhensions des artistes. Par ailleurs, comme il sera abordé au sein de l'analyse, l'expression du politique ne se limite pas uniquement au contenu, au discours ou à l'esthétique des pièces. Elle peut également s'exprimer dans les choix organisationnels des projets, par exemple, dans la structure de la troupe, sur les choix de diffusions ou d'associations. Il faut néanmoins garder à l'esprit qu'il n'existe pas de consensus général sur les définitions données aux différentes terminologies, il existe des nuances selon les articles et les auteur·e·s. Toutefois, les descriptions données ici peuvent permettre de clarifier les termes employés dans les discours des participant·e·s.

Selon Arrigoni, le *théâtre politique* désigne « tous les spectacles à contenu ou à connotation politique, quelle que soit la scène (qu'elle soit publique ou privée) et quel que soit le discours défendu (réactionnaire ou révolutionnaire) » (*ibid.*: 41). L'expression *théâtre politique*, qui est sujette à de nombreuses controverses, regroupe donc une catégorie large d'œuvres et est fréquemment mobilisée dans la littérature en référence à diverses formes, contenus et pratiques théâtrales.

Le *théâtre engagé* est souvent employé indifféremment du terme *théâtre politique* au sein de la littérature, il est difficile d'en donner une définition précise. Il est toutefois possible de dire que c'est un genre théâtral qui cherche à provoquer une réflexion, de soulever un débat chez les spectateur·ice·s en mettant en scène des propositions artistiques qui s'inscrivent dans les sujets et enjeux politiques et sociaux de la société. Un exemple auquel il est souvent fait référence lorsqu'il est question de *théâtre engagé* est le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, la metteuse en scène, qui manifeste son engagement en abordant notamment des thématiques de droit politique dans ses pièces, mais également par l'organisation (égalitaire et horizontale) et la structure de sa compagnie.

Le *théâtre militant*, dont les bases sont fondées par le metteur en scène Erwin Piscator et le dramaturge Bertolt Brecht, est décrit comme « celui qui défend ouvertement une idéologie, une cause, généralement celle des opprimés » (*ibid.*). Selon Coudray, le théâtre militant peut se reconnaître par sa formation « au sein d'une lutte, autour d'un projet politique ou de revendications communes [ou] même dans le but d'intervenir directement dans des mouvements sociaux » (2020: 26). Dans ce théâtre, le message politique, l'idéologie, prime sur l'esthétique, donc sur la mise en scène, la scénographie, le jeu des acteurs, par exemple. Neveux le décrit comme « l'une des modalités, singulière, frontale, directe, explicite » de l'expression « théâtre politique » (2007: 6). Ce dernier cite quelques exemples de « propositions théâtrales militantes » : « La troupe Jolie Môme revisite ainsi le théâtre militant de Brecht, notamment *La Mère* (en 1989 puis à de nombreuses reprises), les textes anticléricaux de Prévert, tel *La Crosse en l'air* (2000), ou s'inspire d'Arthur Adamov pour une pièce sur la Commune de Paris, *Barricades* (1999). Le metteur en scène Benoît Lambert, dans une trilogie, *Pour ou contre un monde meilleur* (1999-2002), interroge l'espérance communiste du xx^e siècle. » (*ibid.*: 219).

Le *théâtre contestataire* privilégie, pour sa part, l'esthétique politique au discours politique : « Si le théâtre contestataire défend un propos politique, celui-ci ne se donne pas à voir directement. Il doit être décodé par le spectateur, la cause défendue étant intimement liée à l'esthétique du spectacle » (Arrigoni 2017: 42). Afin d'illustrer cela à travers des exemples, Olivier Neveux cite notamment deux pièces : « *Rwanda 94*, du collectif belge Groupov, sur le génocide rwandais, et *Gênes 01*, du dramaturge Fausto Paravidino, sur la mort du jeune italien Carlo Giuliani lors des manifestations altermondialistes qui accompagnaient le G8 de Gênes en 2001 » (*ibid.*: 52).

Les différents points présentés dans cette partie permettent ainsi de mettre en avant la complexité du milieu dans lequel les participant·e·s travaillent. Un milieu qui semble en constante évolution. Qui se développe et se modifie selon les contextes dans lesquels il s'inscrit.

Cadre théorique

Dans cette partie est développé le cadre théorique mobilisé pour certaines parties du mémoire uniquement, qui articule migration et théâtre. C'est la perspective postmigratoire qui est développée ici, qui permet d'analyser et de saisir la complexité des liens et des tensions qui émergent entre migration et théâtre.

La perspective postmigratoire

Bien que les artistes de la recherche ne se réclament pas et ne revendiquent pas une conscience théorique (Stewart, 2017), voire une appartenance au théâtre postmigratoire, ce cadre d'analyse reste pertinent. Il permet d'interroger la manière dont les récits, les discours et les pratiques théâtrales liées aux questions liées à la migration sont pensées et construites, ainsi que les enjeux qui en découlent. Il permet également de prendre en considération l'influence et l'impact que peuvent avoir ces représentations théâtrales sur les discours dominants et les imaginaires collectifs, et inversement. Aussi, l'interprétation des données depuis une perspective postmigratoire, comme l'expriment Yildiz et Rotter, représente « an *epistemological turn* and a radical questioning »(2023: 25), qui semble essentiel. Car, comme il a été mis en avant dans l'introduction, le théâtre peut être un espace, comme le milieu académique, pour interroger, contester, repenser ou redéfinir des préjugés, des concepts, des catégories autant qu'il peut les rejouer.

L'introduction de cette perspective permet ainsi d'enrichir la compréhension, comme l'indiquent Petersen et al., « of migration and its consequences in contemporary societies » (2019: 10). Elle permet également de mettre en lumière l'impact des mouvements migratoires, antérieurs et en cours, sur les pratiques théâtrales. Ainsi, ce cadre d'analyse met en évidence la manière dont les questions liées à la migration s'inscrivent dans les enjeux politiques qui traversent le milieu théâtral.

Ces dernières années, la perspective postmigratoire connaît un intérêt croissant au sein du milieu académique européen, notamment dans les domaines des études culturelles et sociales (Post et al. 2021). Le concept « postmigratoire », et l'absence de consensus autour de son interprétation, donne lieu à de nombreuses discussions dans le monde académique, aussi bien en Allemagne,

qu'en France, qu'au Royaume-Uni ou encore en Suisse. Toutefois, comme le soulignent Post et al. (*ibid.*), les débats ont tendance à rester cloisonnés, sans toujours prendre en compte les avancées des textes des autres contextes nationaux. Ainsi, il existe de multiples approches, hétérogènes, et des conceptualisations différentes, dépendant des études et du contexte dans lesquelles elles se situent. Il est toutefois possible de dire que de manière générale, l'approche postmigratoire « re-interprets and re-contextualizes historical, as well as current developments in immigration societies » (Yildiz et Rotter 2024: 19). La perspective postmigratoire offre ainsi la possibilité d'aborder de manière critique de nombreux discours, concepts, perspectives et notions notamment au sein de la recherche dans les études sur la migration. De plus, comme l'expliquent Yildiz et Rotter, « postmigration, through an aesthetic, material and affective intervention in the practical field, opens up new possibilities for political modes of resistance and subjectification beyond hegemonic interpretations of belonging » (*ibid.*).

L'une des premières réflexions académiques sur cette perspective date des années 1990 (Post et al. 2021), lorsqu'elle est mobilisée par Baumann et Sunier (1995) dans le cadre de leurs travaux sur l'ethnicité. Dans leurs recherches, ils remettent en question les approches traditionnelles de la notion d'ethnicité, jusqu' alors considérée comme étant « stable et immuable ». C'est à travers le terme « post-migration ethnicity », que les deux auteurs portent leur attention sur « the overall negotiations of ethnicity and identity in plural societies that are shaped by past and ongoing migration movements from former colonies as well as from within and outside Europe » (Post et al. 2021.: 16). Depuis, les recherches se sont développées, et dès les années 2010 en Allemagne, une nouvelle conceptualisation du terme postmigration émerge, notamment en réaction, comme l'indiquent Petersen et Schramm (2017: 6), « against this negative, derogative use of the term “migrant” as an external ascription of identity ». En effet, le terme “migrant” est régulièrement utilisé dans les discours politiques et dans les médias, dans des discours identitaires excluants et de processus d'aliénation (*ibid.*). De même, les sociologues Erol Yildiz et Marc Hill définissent le concept de postmigratoire comme « a discursive approach against the “migrantization” and marginalization of people who see themselves as an integral part of society » (Yildiz et Hill 2017: 277). Dans cette perspective, le terme postmigratoire désigne un processus de narration et de réinterprétation du phénomène de “migration” et de ses effets (*ibid.*). Ce qui permet, entre autres, de remettre en question les préjugés et les idées reçues ou encore, diverses perceptions en rapport aux questions liées à la migration.

Aussi, l'évolution de la compréhension du concept postmigratoire (de même que la perspective postmigratoire) est étroitement liée à son usage sur la scène théâtrale berlinoise, lorsqu'en 2004, la directrice de théâtre Shermin Langhoff introduit le terme *postmigrant theatre* (théâtre postmigratoire) pour qualifier son théâtre (Petersen et al. 2019.). Pour Langhoff, une perspective postmigratoire dans la pratique théâtrale signifie que : « that we critically question the production and reception of stories about migration and about migrants which have been available up to now and that we view and produce these stories anew, inviting a new reception » (Langhoff *In Stewart* 2017: 56). Cette nouvelle posture vis-à-vis des pièces qui traitent d'histoires liées à la migration ou de personnes dites migrantes permet, entre autres, d'explorer et de remettre en question les rôles et les discours attribués dans ces récits. Ceci, dans l'optique d'engager une réflexion critique sur les représentations sociales, à savoir, des « “systems of opinions, knowledge, and beliefs” particular to a culture, a social category, or a group with regard to objects in the social environment » (Rateau et al. 2011: 478), produites et véhiculées au sein des pratiques théâtrales.

Selon Post et al., la désignation de postmigratoire s'inscrit dans un contexte marqué par une volonté, entre autres, « to reframe one-dimensional notions of culture and belonging, and to make space for a plurality of voices and experiences » (2021: 18). Soulignant ainsi la nécessité du champ théâtral contemporain, encore majoritairement blanc et homogène (*ibid.*), à être plus représentatif de la diversité démographique de la société européenne. De plus, comme l'expliquent Petersen et Schramm (2017) dans leur article, en adoptant une approche postmigratoire, l'art contemporain peut jouer un rôle crucial en tant qu'outil de *worldmaking* (qui signifie en français : création d'un monde). Dans ce cadre, en partant de la pensée de Nelson Goodman (1978), qui stipule que la *création d'un monde* (qui est conceptuel et discursif, donc construit à travers des idées, des représentations, des discours) s'effectue par une *reconstruction* ou une *relecture* d'un monde qui existe déjà (Petersen et Schramm 2017). Dans cette pensée, l'art a le potentiel de prendre activement part à la création d'un monde et/ou être le reflet des dynamiques, des luttes et conflits au sein des sociétés contemporaines (*ibid.*).

Ainsi, une approche postmigratoire en art implique d'aborder le monde à travers ces mêmes représentations, discours et idées, et de les repenser, questionner et réinterpréter, de sorte à en développer une compréhension plus nuancée. Comme l'indiquent Post et Gaonkar (2021) en reprenant les termes de Erol Yildiz, les conceptualisations contemporaines d'une perspective

postmigratoire offrent « a radical questioning of the conventional view on migration ». La perspective postmigratoire est de ce fait mobilisée dans le champ artistique et offre selon Post et Gaonkar, « an analytical perspective on transformations and struggles in contemporary society » (*ibid.*: 23). C'est-à-dire : « Despite any differences of interpretation or application, the concept allows for focus to be directed onto the struggles and conflicts around concepts such as “migration”, “ethnicity”, “society” and “culture”, without reverting to outdated, and in many ways problematic, notions of migration and its consequences. » (*ibid.*: 23).

En somme, la perspective postmigratoire semble nécessaire afin d'adopter une nouvelle façon d'aborder, de réfléchir et de produire les discours sur les questions liées à la migration, ou comme le formulent Hill et al. : « The postmigrant perspective presents and highlights the voice of migration, just as the postcolonial lets us hear the voice of the colonised. It renders visible marginalised forms of knowledge, serves to help destabilise national myths, reveals new understandings of differences and generates a new awareness of history. It therefore sees itself as a political perspective that also includes subverting and ironic practices, and in its reversal, it has a provocative impact on hegemonial conditions. » (*in* Post et Gaonkar 2021: 113).

La perspective postmigratoire se révèle de ce fait être un bon outil d'analyse dans le cadre de ce travail. Son application dans le cadre de ce travail, « does not focus on a specific group in society marked as “migrants” or “ethnic minority” » mais offre une meilleure compréhension « of the ongoing conflicts, ambivalences and negotiations » qui traversent le milieu théâtral (Petersen et al. 2019: 5). Elle permet à la fois d'interroger les termes et concepts mobilisés mais aussi les pratiques théâtrales et la manière dont sont mobilisées et abordées les questions liées à la migration dans les discours des participant·e·s, ainsi qu'au sein de leurs pièces.

Méthodologie

Cette partie présente les outils méthodologiques mobilisés pour répondre au mieux au questionnement initial. Pour ce faire, il convient d'exposer l'approche méthodologique utilisée ainsi que la démarche adoptée pour l'analyse des données, avant de présenter l'accès aux participant·e·s puis de présenter brièvement les participant·e·s.

Avant toute chose, il paraît nécessaire de rappeler l'une des propositions épistémologiques de base, essentielle à toute recherche dans le champ des sciences sociales, à savoir que la réalité n'existe pas en soi. C'est-à-dire que ce n'est pas une réalité donnée mais qu'elle est le résultat de constructions par différent·e·s acteur·ice·s (Flick 2022). Ainsi, c'est une réalité subjective, et non pas objective, qui est construite, autant par les personnes étudiées (dans leur quotidien) que par les chercheur·e·s eux·elles-mêmes. La construction de cette réalité prend place également lors de la collecte, du traitement et de l'interprétation des données, et de la présentation des résultats (*ibid.*). En effet, comme le formule Shütz : « All our knowledge of the world, in common sense as well as in scientific thinking, involves constructs, i.e., a set of abstractions, generalizations, formalizations and idealizations, specific to the relevant level of thought organization » (1962 *in* Flick 2014: 76). Dans cette perspective, comme le souligne Flick (2022), la subjectivité du ou de la chercheur·e doit être prise en compte et intégrée à la recherche, au processus de réflexion et de production de connaissances. La posture épistémologique suivie dans le cadre de cette recherche s'appuie alors sur le paradigme constructiviste, qui part du principe que « the realities we study are social products of the actors, of interactions and institutions » (*ibid.*: 29). Néanmoins, en ce qui concerne les obstacles épistémologiques potentiels, la question de la posture du/de la chercheur·e nécessite d'interroger sa propre partialité. Par souci de transparence, sans pour autant prétendre à une « neutralité »⁵, somme toute illusoire (Bourdieu 1993), il convient d'effectuer un travail de distanciation critique. Cela implique d'examiner ses prénotions, les représentations issues du sens commun, ainsi que ses affinités personnelles et politiques avec l'objet d'étude. Adopter une posture réflexive et compréhensive (*ibid.*), m'a amenée à interroger les biais potentiels liés, notamment, à ma proximité avec certain·e·s des participant·e·s, issu·e·s de mon cercle personnel (familial, amical

⁵ En référence à l'ambition épistémologique de Weber : « Wertfreiheit », traduit en français par le terme de « neutralité axiologique », pour « assurer la scientificité de la sociologie ».

et social). Cette proximité peut influencer le déroulement de l'entretien – en particulier la conduite de l'entretien et le contenu des questions – mais aussi l'analyse et l'interprétation des discours. L'un des risques identifiés était de partir du postulat implicite que, connaissant la personne, je connaissais également les réponses. Par conséquent, il a été nécessaire de rester attentive lors de la préparation de l'entretien, en veillant à ne pas omettre des thématiques ou des questions par présomption de connaissance. Pour maintenir une posture compréhensive, il a fallu conscientiser mes opinions personnelles, mon positionnement politique et de l'impact que ceux-ci pouvaient avoir sur ma manière de recevoir les discours des enquêté·e·s. En effet, lors des entretiens nous sommes confronté·e·s, en tant que chercheur·e·s à des personnes qui partagent – ou non – nos valeurs, nos opinions et positions. Cela peut, comme le mentionne Mayer, « tirer l'entretien dans un sens donné » (1995: 364). Le·la chercheur·e peut orienter implicitement l'entretien par le biais de ce que Mayer nomme un « système de renforcements positifs » (*ibid.*), c'est-à-dire une approbation répétée, ou au contraire, en contestant les propos des enquêté·e·s, pouvant ainsi biaiser le discours.

Par ailleurs, ce travail s'appuie sur les méthodes inspirées de la *Grounded Theory*, ou théorie ancrée en français. Cette approche, introduite par Glaser et Strauss dans les années 1960 puis réinterprétée à plusieurs reprises (Flick 2009), repose sur une méthode « inductive, comparative, itérative et interactive » (Charmaz 2006 In Charmaz et Belgrave 2012: 347). Autrement dit, par un raisonnement inductif et le processus itératif, qui consiste en un aller et retour entre la récolte de données et l'analyse, les hypothèses ainsi que la théorie sont élaborées à partir des données recueillies (Charmaz et Belgrave 2012). Les stratégies mobilisées dans la théorie ancrée permettent de rester au plus proches des données, donc de la réalité des participant·e·s, et pousse les chercheur·euse·s à remettre constamment en question leurs présupposés. De plus, la mise en perspective des données récoltées avec la littérature scientifique permet d'ajuster et de rediriger l'analyse. En ce sens, la problématique, de même que les questions de recherches se sont construites au fur et à mesure de l'analyse et sont ainsi directement issues des données. En complément, afin d'orienter l'analyse approfondie des entretiens, la *global analysis* est mobilisée lors de la phase préparatoire (Flick 2009). Cette méthode, proposée par Legewie (1994), offre un aperçu général des thématiques à analyser dans les entretiens qui permet de procéder à une première sélection et d'orienter la suite de l'analyse (Flick 2009).

Accès aux participant·e·s et entretiens

Comme l'explique Howard Becker (2002), peu importe le sujet étudié, il n'est pas possible d'étudier « tous les cas ». Toute recherche scientifique repose sur *quelques exemples*, soit un échantillon qui est par la suite « généralisable » à « tous les membres de cette classe de choses » (Becker 2002: 118). Ainsi, l'échantillon doit permettre de représenter, par exemple, un processus ou un mécanisme social à travers *quelques exemples* seulement. L'échantillonnage est donc une étape importante de la recherche (pour une multitude de raisons), qui impacte l'ensemble du processus analytique (Flick 2013), et permet de systématiser la recherche. Comme l'indique Flick : « Given that the claims that qualitative researchers want to make are routinely based on working closely with relatively small numbers of people, interactions, situations or spaces, it is central that these are chosen for good analytic reasons » (2013: 74). Dans le cadre de cette recherche, la procédure d'échantillonnage repose sur deux critères relativement larges, qui permettent d'opérer une première sélection. Le premier critère concerne l'appartenance au champ artistique théâtral : les personnes retenues doivent être impliquées directement dans l'élaboration du contenu artistique, donc dans la pièce de théâtre. Ce critère permet de délimiter les participant·e·s aux artistes qui interviennent sur la dimension artistique de la création, tel·le·s que les comédien·ne·s, les metteur·e·s en scène, les dramaturges ou encore les auteur·ice·s. Cela exclut les professionnel·le·s qui exercent dans les domaines technique du milieu théâtral (lumière, son, etc.) ou administratif (direction, programmation, gestion, etc.). Le second critère concerne la thématique des œuvres produites : les artistes sélectionné·e·s doivent avoir abordé, dans au moins une de leurs pièces de théâtre, des questions liées à la migration. Ces deux critères permettent de délimiter le profil des enquêté·e·s, tout en incluant un large éventail de thématiques traitées.

La méthode de collecte de données utilisée dans le cadre de cette recherche qualitative repose principalement sur la réalisation d'entretiens de type semi-directifs, dits « centré sur un problème » (Witzel et Herwig 2010), en prenant pour point de départ les questions liées à la migration dans les pièces de théâtre. Ce type d'entretien a permis de saisir de manière plus spécifique et détaillée les enjeux liés à l'intégration de questions liées à la migration – ou de thématiques politiques et sociales plus largement – dans les pièces de théâtre. Il a également permis de mettre en lumière

non seulement le rapport des artistes au politique et à l'engagement, mais aussi leur rapport aux institutions théâtrales⁶.

Par ailleurs, un des enjeux liés à ce type de démarche réside dans l'accès au terrain, c'est-à-dire à la capacité ou la possibilité en tant que chercheur·e à entrer en contact avec les acteur·ice·s concerné·e·s par l'objet d'étude. Néanmoins, cet accès peut être facilité par des personnes, souvent désignées dans les sciences sociales comme des « gatekeepers ». Ces individu·e·s, qui bénéficient d'une forme d'autorité ou de légitimité auprès du groupe ciblé, jouent un rôle central dans l'établissement des premiers contacts.

Le recours aux « gatekeepers » s'inscrit dans une stratégie d'échantillonnage par boule de neige (*snowball sampling*), qui consiste à avoir accès à certain·e·s interlocuteur·ice·s par le biais d'une personne de contact. Bien que cette stratégie m'a permis d'avoir accès assez facilement à des interlocuteur·ice·s, elle présente également certaines limites, notamment le fait de restreindre l'échantillon à un réseau social relativement homogène, proche de celui du ou de la « gatekeeper ». Dans le cadre de cette recherche, deux « gatekeepers » ont facilité l'accès aux participant·e·s, chacun·e appartenant à un réseau distinct : l'un institutionnel, l'autre personnel. Dans un premier temps, j'ai concentré la recherche de participant·e·s sur la Suisse romande, grâce à l'intermédiaire d'une membre d'une école des arts de la scène. Par ce biais, j'ai pu entrer en contact avec plusieurs artistes suisses répondant aux critères définis pour cette étude. Grâce à ce réseau institutionnel, à la suite d'un premier contact par email dans lequel j'ai présenté ma recherche, j'ai pu organiser quatre entretiens. Il convient de noter que cette démarche induit une nouvelle sélection par la *gatekeeper* elle-même, qui opère nécessairement des choix sur les contacts qu'elle m'a communiqués selon sa propre compréhension et son interprétation du sujet abordé – en l'occurrence, les artistes du milieu théâtral qui abordent des questions liées à la migration dans leurs oeuvres – malgré les précisions données lors de nos échanges. Ce processus de sélection constitue également un biais potentiel à prendre en considération dans l'analyse des résultats.

Dans un second temps, afin d'élargir l'échantillon, j'ai sollicité le réseau personnel de mon frère, qui travaille dans le milieu théâtral en tant que metteur en scène principalement. Il m'a mise en

⁶Ici, les institutions théâtrales font références aux théâtres et aux personnes qui interviennent dans le cadre de la programmation et de la diffusion des pièces, que ce soit l'équipe de direction, l'équipe administrative, les personnes chargées de la communication ou de la production, etc.

contact avec cinq personnes de son entourage. A nouveau, ce choix a un impact sur la composition de l'échantillon et, par conséquent, sur les résultats de l'analyse, notamment dans la seconde partie portant sur les engagements politiques des artistes à travers leur pratique théâtrale. En effet, mon frère, qui fait partie de l'échantillon, a suivi une formation similaire à plusieurs des participant·e·s, marquée par une ligne politique forte, et a collaboré sur des projets théâtraux avec plusieurs des participant·e·s. Étant donné que ces participant·e·s résident en France ou Belgique, j'ai d'abord échangé par téléphone afin de présenter mon sujet de recherche et organiser des entretiens par Zoom.

Parmi les dix entretiens réalisés, sept ont été retenus à la suite de l'analyse préliminaire. En ce qui concerne les trois entretiens non-retenus, deux étaient des entretiens exploratoires, effectués dans le but de préciser le champ d'investigation de la recherche. Le troisième était un entretien avec la compagne d'un des participants (les deux participant·e·s travaillent ensemble depuis plus de trente ans et ont fondé leur propre compagnie), j'ai donc choisi de ne pas le retenir car les points abordés et les réflexions partagées étaient très similaires à celles de son conjoint, mais de manière moins complète et détaillée. Finalement, cinq des entretiens sont issus du réseau de mon frère et deux du réseau institutionnel.

Les résultats de ce travail se basent sur sept entretiens semi-directifs menés sur une période allant de juillet à octobre 2024, d'une durée allant de 1 heure à 2 heures 30. L'entretien semi-directif est une des formes possibles de « collecte d'informations orales », qui permet à la fois de choisir et d'annoncer à l'enquêté·e le(s) thème(s) de l'entretien, et également, de s'appuyer sur un guide d'entretien (Combessie 2007). Le guide d'entretien est une forme de *pense bête* sur lequel il est possible de s'appuyer lors des entretiens, qui évolue à la suite des entretiens exploratoires. Par ailleurs, il « comporte la liste des thèmes ou des aspects du thème qui devront avoir été abordés avant la fin de l'entretien » (*ibid.*: 24). Le choix de l'entretien semi-directif s'explique notamment par le fait qu'il permet à la fois de structurer les thématiques abordées – afin d'éviter de s'attarder trop longuement sur des thèmes qui n'ont pas de rapport avec le sujet – tout en permettant à l'interlocuteur·ice de s'exprimer le plus librement possible (Van Campenhoudt et al. 2017). Ce type d'entretien permet également de rediriger l'entretien si nécessaire, ou de le relancer.

Analyse et codage des données recueillies

A l'issue de chaque entretien, une étape essentielle consiste à transcrire les échanges avec les participant·e·s en vue de leur analyse. Il convient néanmoins de noter que la transcription, malgré le respect minutieux des mots employés par les enquêté·e·s ainsi que la ponctuation, introduit déjà un certain niveau d'interprétation (Flick 2018). En effet, comme le souligne Flick, le texte produit à partir des entretiens ne constitue pas une simple reproduction de la réalité, mais bien un « substitute for the reality under study » (*ibid.*: 60), soit une reformulation de la réalité initiale, engendrée par le passage de l'oral à l'écrit. Une fois la transcription achevée, il est possible de se plonger plus rigoureusement dans l'analyse. Dans un premier temps, comme mentionné précédemment, j'ai mené une analyse préliminaire (*global analysis*), qui consiste en une première lecture de l'ensemble du corpus de données. Cette phase préparatoire m'a permis de me familiariser avec les données et d'avoir une vue d'ensemble afin d'identifier les thématiques principales abordées par les participant·e·s et de définir une première structure d'analyse.

Après avoir réalisé l'analyse préliminaire, l'étape suivante a consisté à coder les données recueillies selon la démarche inspirée de la théorie ancrée (*ibid.*). Il convient de noter que le codage constitue une phase centrale de l'analyse, qui permet de construire progressivement des catégories à partir des données elles-mêmes (*ibid.*). Bien qu'il existe différentes versions et manière d'appréhender le codage, selon la perspective méthodologique de Flick, « the process of developing codes, categories and concepts is seen as coding » (*ibid.*: 416). Par ailleurs, le codage n'est pas un processus linéaire mais implique au contraire des allers-retours constants entre les données, l'interprétation qui en est faite et la littérature scientifique. Comme l'explique Flick, ce procédé vise à progressivement affiner le codage, de manière à monter en généralité à travers un processus d'abstraction, ceci, en restant au plus proches des données : « Starting from the data, the process of coding leads to the development of theories through a process of abstraction » (2009: 307). Le codage m'a permis de nommer et catégoriser différentes sections de données, en passant d'abord par un codage dit ouvert ou initial (*initial coding*) sur certains segments des transcriptions afin de créer des catégories, puis, je suis passée au codage théorique (*theoretical coding*) afin de préciser les structures et les catégories d'analyse. Parallèlement à cela, la rédaction de *mémos* analytiques a constitué une autre étape importante du processus, me permettant d'expliquer les codes par la mise à l'écrit des diverses idées, impressions ou

questionnements qui surviennent lors du codage. Afin que les *mémos* soient utiles à la rédaction de l'analyse, ils contiennent également des références à la littérature scientifique et font des liens avec différents concepts.

Présentation des participant·e·s à la recherche

Mario | Il est né en Suisse romande et y vit encore. Après avoir suivi une formation de plasticien, il s'est orienté vers le théâtre, d'abord comme scénographe, puis comme comédien et enfin comme metteur en scène. Il a progressivement fondé sa propre compagnie en Suisse romande. Son travail couvre un large éventail de registres et de thématiques, mais lors de l'entretien, il s'est principalement concentré sur trois de ses spectacles qui abordent des thématiques liées à la migration : l'un interroge le geste et l'acte d'hospitalité, tandis que les deux autres se penchent sur la migration italienne vers la Suisse. Ces trois spectacles, qui sont construits à partir de récits de vie⁷, ont été programmés en Suisse et en France.

Benoît | Il est né en France et vit actuellement en Suisse romande. Après une dizaine d'années en tant qu'éducateur spécialisé en France, il a intégré une école de théâtre en Suisse et a récemment fondé sa propre compagnie de théâtre, où il exerce en tant que metteur en scène. Benoît crée ses pièces à partir de récits de vie de personnes qu'il rencontre. Lors de l'entretien, il a principalement abordé un spectacle dans lequel il traite du parcours migratoire, ou plutôt de la traversée d'un demandeur d'asile en provenance du nord-est de l'Afrique vers la Suisse. Un spectacle programmé uniquement en Suisse.

Théo | Il est né en Suisse et vit actuellement en Belgique. Après une formation de bibliothécaire en Suisse, il a intégré l'école d'acteur à Liège, et s'est ensuite spécialisé en tant que metteur en scène. Lors de l'entretien, il a discuté de sa première pièce, qui aborde le concept de nation et du rapport entre, pour reprendre ses termes, « la figure d'un étranger » avec des citoyen·ne·s du pays en question. Ce spectacle est programmé en France, Belgique et Suisse.

Yann | Il est né et vit en Belgique. Il a également suivi la formation à l'école d'acteur à Liège. Il exerce comme comédien dans plusieurs pièces et s'est récemment lancé dans l'écriture de ses propres œuvres, et se définit dorénavant comme un « auteur-acteur ». Il travaille actuellement sur

⁷ Mario s'appuie sur des témoignages de personnes qu'il rencontre, qui se concentrent à chaque fois sur des thématiques spécifiques, pour construire ses pièces de théâtre.

la rédaction d'un triptyque où il aborde et interroge les figures des « colons, colonisés et migrants » ainsi que la problématique des « boat people ».

Lou | Elle est née en France et est allée faire sa formation d'actrice à l'école de théâtre à Liège également. Elle exerce principalement en tant que comédienne et a commencé il y a quelques années à écrire ses propres pièces. Lors de l'entretien, elle a principalement discuté de la pièce qu'elle a récemment écrite et dans laquelle elle est l'unique comédienne. Cette pièce traite des « conséquences de l'immigration sur les corps ». Actuellement, Lou est en plein démarchage auprès des théâtres afin de faire programmer sa pièce.

Naïm | Il est né en France et y vit encore. Il a suivi une formation de comédien dans un centre dramatique en France et s'est récemment mis à la mise en scène. Il exerce en tant que comédien sur des projets divers et variés, et à côté il a mis en scène sa première pièce et est en train de créer la seconde. Lors de l'entretien, il a principalement discuté d'un spectacle qu'il vient de mettre en scène et qu'il a joué quelques fois en France, ainsi que d'un autre spectacle qu'il est en train de créer. Sur ces deux spectacles, il aborde « la figure du métis », ainsi que des questions liées à l'antiracisme.

Coralie | Elle est née en France et vit actuellement en Belgique. Après avoir fait un Master en Lettres modernes, elle a suivi une formation de comédienne en France. A la sortie de son école de théâtre, elle a cofondé un collectif franco-belge avec lequel elle a réalisé deux projets, qui soulèvent des questions liées aux politiques migratoires européennes ainsi qu'au rôle et des aides humanitaires dans les camps de personnes requérantes d'asile. Pour Coralie, un collectif peut prendre des formes différentes, avec ce collectif – qui regroupe plusieurs comédien·ne·s – elle a réalisé des projets de manière collaborative. Cela implique de s'accorder sur les décisions, la méthodologie de travail, et chaque membre porte une responsabilité dans la réalisation du projet, que ce soit au niveau de la logistique, des aspects administratifs, de la recherche de financement, des lectures de dossier, etc.

Réflexions éthiques

Lors de la réflexion sur les enjeux éthiques de ma recherche, la question du respect de l'anonymat s'est évidemment posée. Comme pour toute recherche qui repose sur les discours des enquêté·e·s, j'ai considéré les effets que les informations exposées et analysées dans ce travail pourraient avoir sur elles·eux. En ce sens, la question à se poser, comme l'indique Weber (2008: 140), est la suivante : « Quels effets risquent-t-elles [les informations exposées] d'avoir sur leur réputation et, partant, sur leur position dans leurs milieux d'interconnaissance ? ». En effet, dans le cadre de ce travail, il m'a paru essentiel de protéger l'identité des enquêté·e·s, d'autant plus que leur réputation ainsi que leur positionnement, notamment vis-à-vis des questions politiques ou même artistiques, peuvent avoir des conséquences potentiellement néfastes sur les opportunités de collaborations (avec des institutions ou des individus) et la diffusion de leurs pièces. C'est pourquoi, afin de préserver au mieux leur anonymat, j'ai choisi d'utiliser des pseudonymes et de ne fournir que « des éléments indispensables à la production du savoir sociologique » (*ibid.*: 142), soit des données nécessaires à la qualité et à la fiabilité de l'analyse, ainsi qu'à la construction de connaissances.

De plus, pour des questions d'éthique, j'ai fait remplir à chaque participant·e un « accord de participation à la recherche » garantissant son consentement éclairé à participer au projet de recherche et à l'utilisation des données partagées lors de l'entretien. L'accord de participation permet également d'assurer que les enquêté·e·s comprennent les tenants et aboutissants de la recherche, et, si besoin, de venir clarifier certains détails.

Analyse

1. Les questions liées à la migration : perspectives des artistes

En abordant des questions liées à la migration, les participant·e·s abordent des thèmes et concepts divers et multiples. Il ressort une réelle hétérogénéité des sujets traités. La diversité de ces sujets reflète autant la complexité des questions liées à la migration que la pluralité d'approches et de sens qui leurs sont donnés. Ainsi, afin de structurer cette partie, il convient de regrouper les thématiques selon plusieurs axes. Ces axes permettent à la fois de mettre en lumière les sujets et les problématiques traités par les artistes, mais également d'interroger quelles questions sont présentées comme relevant de questions liées à la migration pour les participant·e·s. En effet, comme il est mis en évidence dans la perspective analytique postmigratoire, les questions liées à la migration font référence à un ensemble de notions, concepts et thèmes très vastes, qu'il convient d'examiner et de définir.

Pour rappel, cette première partie de l'analyse répond à la sous-question de recherche suivante : **Quels sujets et concepts sont mobilisés par les artistes dans leurs œuvres, et quelle interprétation est donnée ?**

Un **premier axe** qui peut être mis en avant est celui des *mouvements migratoires*. Ce premier axe rassemble les œuvres qui abordent notamment la migration sous l'angle de la « migration forcée » ou du « parcours migratoire » et de ses récits. Il convient tout d'abord de clarifier l'expression « migration forcée » dans la littérature académique. Comme abordé au sein du cours intitulé *Introduction aux études de migrations et de la citoyenneté*⁸, qui reprend l'approche socio-anthropologique de Nora Bardelli sur les migrations forcées. Selon cette approche, le fait qu'il existe différentes expressions qui font références aux déplacements de personnes suppose une forme de catégorisation de ces mouvements migratoires, dont la distinction est faite entre une migration dite volontaire ou involontaire. Néanmoins, cette distinction est risquée car elle renvoie à une conception binaire et tranchée des mouvements migratoires. En effet, cette perspective suppose que les personnes migrent soit de manière volontaire pour des raisons économiques par exemple, soit de manière involontaire, donc forcées pour des raisons externes,

⁸ Cf. Cours : Introduction aux études des migrations et de la citoyenneté, Université de Neuchâtel, le 8 décembre 2022

telles que des raisons politiques. Cependant, il ne fait pas sens d'utiliser des catégories si strictes et distinctes car cela ne permet pas d'illustrer les réalités vécues par les individu·e·s qui migrent pour une pluralité de facteurs. D'ailleurs, comme l'indiquent Canut et Snow, il existe « un ensemble considérable de productions autour des déplacements » qui incite à s'interroger sur « la mobilité et ses discours en partant de l'hypothèse que ce qui est nommé “migration” renvoie avant tout à une multiplicité de textes, de paroles, de mots qui circulent, reflétant la fréquence rapide du renouvellement des pratiques migratoires ainsi que leur complexité » (2014a: 10). **Lou**, par exemple, produit une pièce de théâtre qui aborde « les conséquences des migrations forcées sur les corps », qui, dans son discours, désigne des déplacements contraints d'un pays vers un autre en raison de guerres ou autres instabilités politiques. Si elle s'est d'abord intéressée aux récits d'enfants « issus de l'immigration » (qui fait référence, dans son discours, aux enfants qui sont nés et ont grandi en Belgique, dont les parents sont nés dans un autre pays), finalement elle s'appuie sur son propre récit personnel et familial.

Moi, je fais vraiment un travail sur les maladies transgénérationnelle, donc c'est vraiment, donc si y a des maladies chroniques dans un milieu, dont une famille, au lieu de chercher on va dire chimiquement et médicalement, moi je cherche vraiment plus la racine et comment ça se fait que plusieurs cas d'une même famille reproduit exactement le même schéma de l'ordre maladif pour le coup. Mais qui pourrait aussi s'étendre sur, je dirais, sur la violence, sur la dépendance, enfin voilà. (...) Et donc ça m'intéresse de voir, oui de voir “ok donc j'ai ça, moi de manière intime, moi c'est ça dans mon parcours, ok, je l'analyse, mais après le parcours de ma famille c'est un endroit de trauma parce que c'est des familles qui ont été à un endroit tiré de leur pays contre leur gré, pas par choix. Et, donc, ma recherche est vraiment là-dessus, du coup, quelles sont les conséquences de guerres ou de migrations forcées dans les corps et qu'est-ce que le corps retient, qu'est-ce qu'il conserve et qu'est-ce qu'il transmet quoi. (Lou)

Dans sa recherche théâtrale, elle interroge notamment les maladies transgénérationnelles par le prisme des « migrations forcées », qu'elle associe dans son discours à des mouvements migratoires contraints par des facteurs externes. La proposition théâtrale de Lou illustre une certaine approche artistique sur les enjeux et les répercussions potentielles des mouvements migratoires.

Toujours au sein de cet axe, d'autres thématiques sont abordées au sein des productions théâtrales des participant·e·s. Par exemple, le sujet des « parcours migratoires », qui est notamment traité dans la pièce de **Benoît**. A nouveau, il convient de définir et d'interroger cette expression car, comme dit précédemment, elle renvoie à des réalités multiples et des constructions discursives

spécifiques. La notion de « migration » est généralement associée à l'idée d'un déplacement ou d'un mouvement de personne(s) d'un espace vers un autre. En outre, comme l'indiquent Dahinden et al. (2020), cette catégorisation n'est pas neutre mais située dans un contexte politique et historique. Elle est ancrée dans une logique à la fois de sédentarité et d'État-nation dans laquelle la migration fait référence aux mouvements à travers les frontières nationales (*ibid.*). Dans cette perspective et dans le cadre de cette recherche, la notion de « parcours migratoires » désigne l'ensemble des étapes effectuées et vécues par une ou plusieurs personnes ayant migré d'un État-nation à un autre. Cela comprend à la fois le trajet, donc l'itinéraire pris par la personne et les expériences vécues lors du trajet, depuis le départ de son pays d'origine jusqu'au pays d'arrivée. Par ailleurs, depuis ce que nombreux·euses qualifient de « crise migratoire » de 2015, de nombreuses productions théâtrales construisent leur pièce à partir des récits ou témoignages de personnes demandeuses d'asile ou de personnes réfugiées⁹. Dans sa pièce, Benoît met en scène, comme il le formule : le « récit de la traversée » du nord-est de l'Afrique vers l'Europe ou encore, le « témoignage de la traversée » d'une « personne réfugiée ». Pour rappel, le terme « réfugié·e » est une construction sociale, ou comme Post et al. le soulignent au sein de leur travail sur le théâtre postmigratoire : « “Being a refugee” is not a natural characteristic, but is embedded in multiple ways in social structures and institutional practices; and precisely because it is a social praxis with which actors permanently produce and reproduce, the distinction “us and the others” or “refugee”/“non-refugee” seems to be such a stable category of classification » (2021: 119). Dans certains cas, le terme « réfugié·e » peut également faire référence à une catégorie juridique, lorsque le statut juridique de réfugié est accordé à une personne à l'issue de la procédure d'asile.

A travers la mise en scène de ce récit, Benoît cherche, comme il l'indique à « témoigner du drame » vécu par « des milliers de personnes en exil » et « rendre compte d'une certaine réalité ». Ainsi, Benoît produit un certain discours sur les parcours migratoires de personnes réfugiées, et qui, à un certain degré, en façonne la perception. Pour Canut et Snow, par exemple, « [l]a circulation des discours sur les migrations, et particulièrement sur les voyages de jeunes Africains vers

⁹ Le label de demandeur·euse d'asile ou réfugié·e sont employés ici en ayant conscience qu'ils s'inscrivent dans une sous-catégorie de la catégorie plus large de « migrant·e·s », et comme le notent Dahinden et al., ces catégories (telles que *skilled expats, labour migrants, refugees, asylum seekers or irregular migrants*) « shapes their position and entitlements in society, as well as their representation in public discourse », de plus, « [r]ather than representing real and objective categories, these labels are all constructed and produce particular economic and political constraints » (2020 : 5).

l'Europe, s'inscrit dès le début des années 1990 dans un ensemble discursif spécifique essentiellement construit au Nord » (2014b: 383). Schématiquement, les discours véhiculés s'articulent essentiellement « autour de deux visions opposées de la migration : la criminalisation d'une part, la victimisation d'autre part » (*ibid.*). Et, selon Canut et Snow toujours, le discours artistique s'inscrit et produit essentiellement le second discours, présentant les personnes demandeuses d'asile ou réfugiées par exemple comme victimes « d'un ensemble de dispositifs coercitifs et de pratiques déshumanisantes, afin de contrer le discours officiel » (*ibid.*).

La pièce de **Yann** aborde elle aussi une étape du « parcours migratoire », à travers la réécriture d'une pièce d'Armand Gatti. Il y aborde plus spécifiquement le sujet principal suivant :

(...) je parle de personnes qui sont sur des navires gonflables en plein milieu de la méditerranée quoi, et qui sont morts. Parce que non, le sujet de la pièce, ça sera pas les gens qui sont arrivés, ça sera les gens qui sont restés sous l'eau. (Yann)

Comme il l'explique lui-même, il ne s'agit pas de représenter « les gens qui sont arrivés » mais bien, « ceux qui sont restés sous l'eau ». A travers cette pièce, Yann explique vouloir retranscrire les individualités de chacun·e.

(...) pour moi l'humanité d'un migrant, c'est de lui reconnaître qu'il peut être fasciste, et que c'est encore une fois pas pour ça qu'on va pas le sauver, enfin je veux dire, si on ... enfin si j'exagère, les fascistes on doit pas les sauver, mais peut être un migrant arrive et il est de droite quoi, il est grossier, et c'est ça son humanité, enfin je veux dire, on va pas lui enlever ça. [...] et si je dois écrire une pièce sur des morts et des mortes de la méditerranée, c'est leur donner un nom et un prénom, et une histoire, mais donc cette histoire elle est pas joyeuse, et elle est pas joyeuse parce qu'ils pensent peut-être horriblement, c'est peut-être des gens qui pensent des choses opposées aux miennes quoi, c'est peut être des fascistes, c'est peut être des racistes, c'est peut-être des gens qui ont fait ceci ou cela, qui ont massacrés... enfin tu vois, on sait pas en fait, donc voilà, ça serait donner cette complexité-là. (Yann)

Comme il l'indique, il attribue des traits « ordinaires », il ne cherche pas à construire et reproduire des catégories réductrices comme il est possible de retrouver dans les discours publics ou politiques : « either as needy victims (victim discourse) or hostile foreigners (threat discourse) who will “flood” the country » (Post et al. 2021: 115). En somme, son discours semble témoigner d'une envie de représenter des identités multiples et singulières, par exemple avec la possibilité que ces individu·e·s soient de droite ou grossier·ère·s, afin de ne pas les réduire à un statut de « migrant·e·s mort·e·s sur des navires gonflables ». En ce sens, il semble que Yann cherche à proposer d'autres « schémas d'interprétation » plus nuancés. A l'inverse des discours publics par

exemple qui ont « [a] tendency toward de-subjectification of refugees and asylum seekers: all we see is persons en masse – not individual human beings » (*ibid.*). A travers cette posture, Yann fait écho aux propos de Michel Agier qui rappelle que « les réfugiés sont aussi de simples personnes déplacées, des citoyen[ne]s ayant perdu leur citoyenneté (...) » (2014: 17).

Un **second axe** émerge au sein des pièces des participant·e·s sur la notion d'*accueil*. Comme cela sera développé ci-dessous, la notion d'accueil est envisagée par les artistes à travers ses différentes formes et les divers dispositifs mis en place. Avant d'aborder les représentations artistiques de cette notion, il est nécessaire de brièvement en clarifier les usages et les significations données. Comme l'indiquent Gardner et al., cette notion « is often idealised and unchallenged in forced migration research » (2022: 621). Il s'agit ici de mieux comprendre la notion d'accueil, qui renvoie à des dynamiques et systèmes de pouvoir, ainsi qu'à des mécanismes sociaux qu'il semble essentiel d'interroger. Par exemple, aux travers des questions suivantes : « qui accueille ? », « de quelle manière ? », « à quel endroit ? », « sous quelles conditions ? ». Dans les discours publics, les termes « société d'accueil » ou « communauté d'accueil » font essentiellement références « to established populations residing in countries, towns and neighbourhoods where refugees arrive » (Sirriyeh in Gardner et al. 2022: 6). De plus, comme l'explique Sirriyeh, « the host society is usually understood to have control or ownership of the space the guest enters » (*ibid.*).

La réflexion de **Coralie**, par exemple, s'inscrit dans un contexte marqué par les discours médiatiques, sociaux et politiques concernant le durcissement des politiques migratoires européennes. En 2015, d'après cette artiste, la thématique de l' « accueil » en Europe est fortement débattue dans les différents médias. Ainsi, dans l'une de ses pièces, elle interroge les dispositifs qui participent aux formes de (non) accueil.

« [...] on vient décortiquer un peu... c'était quoi qui se jouait derrière cet accueil, parce que nous on avait pu voir que c'était de l'ordre de l'enfermement en fait. On était déjà allé à Lampedusa, allé à Calais, enfin la question de l' « encampement », du fait de produire comme ça ces lieux en dehors des villes, fermés, le fait que les médias montraient, enfin parlaient de la question migratoire en terme d'accueil de la part de l'Europe, c'était, ça nous semblait un peu abusé du sens de l'accueil très largement ». (Coralie)

La question de l'accueil est abordée à travers le dispositif du camp¹⁰ – comme « lieu d'accueil », qui, selon Michel Agier « apparaît dorénavant comme la [forme la] plus répandue pour tenir à l'écart ce qui dérange, pour contenir ou rejeter ce qui, humain, matière organique ou déchet industriel, est *en trop*. L'encampement du monde se présente ainsi comme l'une des formes du gouvernement du monde, une manière de gérer l'indésirable. » (2014: 11). A travers cette pièce, Coralie examine et se positionne vis-à-vis de la « forme-camp », de ses logiques, de ses fonctions et des conditions de l'accueil. Ceci, à travers les espaces qui sont mis en place pour les personnes migrantes comme « mode de gestion des flux migratoires dans l'UE (...) » (*ibid.*: 314). Par ailleurs, suite à cette première pièce, comme l'explique **Coralie**, elle s'intéresse (avec son collectif) à la question de l'aide humanitaire, qui intervient autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de ces espaces. A la suite de la première pièce, plusieurs questionnements émergent quant au « rôle de l'aide humanitaire » (pour reprendre ses termes). Cela donne lieu à une seconde pièce qui, selon ses mots « critique », « dénonce » et « remet en question des organisations humanitaires », afin « de dire que l'aide humanitaire ne se suffit pas à elle-même ».

La question de l'« accueil » est abordée sous un autre angle dans l'une des pièces de **Mario**, à savoir à travers le prisme de l'« hospitalité ». Historiquement, dans l'usage courant, ce concept renvoie à un ensemble d'obligations morales et/ou éthiques envers autrui, en particulier à l'égard des personnes en situation de vulnérabilité ou de fragilité (Genard 2018). Dès 2015, depuis ce que nombreux·euses qualifient de « crise des réfugié·e·s », les débats sur l'hospitalité se sont intensifiés, tant dans les milieux académiques que dans les discours publics et politiques. Depuis, comme des études l'ont mis en avant, les récits médiatiques, qui façonnent les « réfugié·e·s » – souvent désigné·e·s indifféremment comme des « demandeur·e·s d'asile », « requérant·e·s d'asile » ou « migrant·e·s » –, les présentent comme « l'Autre », c'est à dire l'« étranger », ou encore comme l'« invité », qui mérite ou non l'hospitalité (Kyriakidou 2020). Comme le souligne Kyriakidou : « Hospitality, as a metaphor for engaging with the stranger, is illustrated as embedded in national sociohistorical contexts, underlined by stereotypes both about the 'other' as well as the national self, and ultimately limited in constructing relations of solidarity between hosts and newcomers » (*ibid.*: 133). Par ailleurs, différentes formes d'hospitalité existent dans les

¹⁰ Le « camp » est un terme générique qui recouvre des réalités diverses, qui peuvent être parfois formels ou informels. Toutefois, dans le cadre de la pièce de Coralie, le terme « camp » est mobilisé en référence à ce qui est qualifié de « camp pour réfugié·e·s » ou « centre d'accueil ».

pays européens, certaines sont institutionnelles, d'autres relèvent des aides humanitaires ou encore de l'engagement d'individu·e·s, qualifié·e·s de citoyen·ne·s volontaires. Et, dans le cadre de sa pièce, Mario questionne, ce qu'il qualifie de « geste, l'acte d'hospitalité » à travers le récit d'habitant·e·s d'un village qui, selon ses termes, « accueillent une famille de réfugié·e·s ». A travers les expériences personnelles des habitant·e·s Mario explique qu'il souhaite « voir comment le village réagit par rapport à l'accueil ou non des gens étrangers ». Il explique également que la pièce s'est construite autour des questions suivantes : « comment accueillir ? » et « qu'est-ce qu'accueillir ? ». La notion de d'hospitalité est ainsi explorée à travers ses dimensions relationnelles, à savoir du privé et de l'individu.

Mario aborde également la question de l' « accueil » à travers l'angle de celles et ceux qui sont arrivés. Deux de ses pièces traitent de la question des migrations, et portent spécifiquement sur les implications et les répercussions sur les personnes qui ont quitté leur pays (principalement pour des raisons économiques) pour s'établir ailleurs. A partir des témoignages de ces personnes, c'est le concept d'intégration qui est abordé. Définir ce concept est complexe car c'est un terme largement contesté, dont la signification diffère selon les contextes dans lesquels il est mobilisé. Toutefois, il est possible de proposer une définition ouverte, proposée par Garcés-Mascareñas et Penninx comme « the process of becoming an accepted part of society » (2016: 14). Cette définition permet de voir l'intégration des personnes migrantes dans la « société d'accueil » comme un processus sur le long terme, et ne spécifie pas d'exigences particulières de l'acceptation par la société d'accueil. Cette analyse du concept semble rejoindre la manière dont il est abordé au sein de la pièce de Mario :

« (...) [O]n aimerait bien travailler sur la question de comment est-ce qu'on intègre, comment est-ce que c'est ce processus d'intégration vraiment sur le long terme. Et puis, on a pensé à la question des italiens justement (...) Et à partir de là on a travaillé avec eux, ensuite on pensait travailler qu'avec une génération et finalement justement comme on en avait trois on s'est dit que ça serait intéressant de travailler sur le temps et cette intégration qui dure dans le temps. Et c'est comme ça qu'on a réuni ces trois générations et tout ça. ».
(Mario)

Un **troisième axe** peut être mis en exergue, celui des *constructions identitaires* et les *figures de l'Autre*. Cet axe regroupe les œuvres des participant·e·s qui explorent, analysent, déconstruisent des sujets relatifs à des concepts d'identités fabriquées (et réelles). Des concepts qui sont souvent mobilisés, tant au sein des études des migrations que dans des pièces de théâtre. Ce dernier axe

permet de préciser des notions et catégorisations parfois floues, car elles évoluent rapidement selon les contextes dans lesquels elles sont mobilisées. Leur interprétation varie à la fois selon les perceptions et représentations des artistes, mais également à travers la littérature scientifique. Par exemple, cela renvoie au concept de nation, abordé au sein de la pièce de **Théo**. Dans sa pièce, Théo questionne ce qui constitue et délimite une nation, une « identité nationale », ceci, à travers l'exemple spécifique de la Suisse. Le metteur en scène propose de suivre ces réflexions en interrogeant ce qui façonne la nation, ce qui lui permet d'exister et la manière dont la nation peut être vécue, imaginée et définie (Zimmer 2011).

Le premier spectacle, c'était vraiment une envie de s'amuser avec une sorte de cliché, ou une forme de ... oui s'amuser avec un gros cliché qui est celui de la nation... donc jouer avec cette idée de nation et ce que le théâtre peut faire avec cette idée de nation, ou de patriotisme ou de conformisme ou de frontières, enfin bref, cette idée de nation quoi. Ça, ça m'intéressait fort, et ça renvoie à plein de choses, à comment on vit, comment on bouge, comment on regarde suivant dans quel pays on se trouve. (Théo)

Le discours de Théo suppose une volonté de « jouer » avec les représentations et constructions symboliques et politiques associées à l'idée de nation, lui permettant ainsi d'explorer les perceptions et les imaginaires rattachés à cette idée. Cela fait écho à l'approche proposée par Benedict Anderson, qui permet de mieux comprendre le concept de nation. Anderson conçoit la nation comme une « *imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign* » (2006: 6). Dans son travail, Anderson fait référence aux « *imagined communities* » (communautés imaginaires), et explique cela de la manière suivante : « *It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.* » (*ibid.*). Par ailleurs, ces « *imagined communities* », à comprendre comme une manière d'être ensemble, créent une communauté à la fois imaginée et réelle, qui implique la création d'un groupe et l'exclusion des *outsiders*¹¹. Ainsi, Théo s'intéresse aux fonctionnements et aux représentations, aux clichés, à l'intérieur de cette même « communauté imaginaire » suisse, de cette construction nationale.

La seconde partie de cet axe est centrée sur les œuvres qui explorent les identités construites dans le contexte des migrations, souvent abordées et dépeintes à travers les figures de l'Autre – qui

¹¹ Ici, l'*outsider* désigne une personne perçue comme étant en dehors du groupe, en dehors du « nous » qui est constitué par la communauté imaginée.

sont multiples. En effet, il existe de nombreuses catégorisations et idées reçues concernant « l'Autre migrant, étranger, réfugié, sans papiers, parfois binational, autour duquel des frontières se sont construites dans les représentations collectives pour l'exclure » (Wihtol de Wenden.: 7). Selon Wihtol de Wenden, la figure de l'Autre, façonnée par opposition au « nous », est « une figure largement construite par les différents acteurs et par les institutions qui définissent les catégories (...) » (*ibid.*: 163). L'Autre apparaît alors comme une construction sociale, qui est confrontée à de nombreuses idées reçues, représentations et catégorisations. Grossièrement, la catégorisation sociale est à comprendre comme un processus qui consiste à différencier ou à regrouper dans l'environnement social des individus entre un « eux » et un « nous ». Selon Tajfel, « Social categorization is a process of bringing together social objects or events in groups which are equivalent with regard to an individual's actions, intentions and system of beliefs [S]ocial categorization can therefore be considered as a system of orientation which helps to create and define the individual's place in society (1981: 251–255). Dans ce cadre, certains artistes utilisent le théâtre pour questionner, résister ou mettre en lumière les mécanismes par lesquels l'Autre est fabriqué, assigné et/ou perçu. Mais également pour créer de nouvelles représentations, visibiliser des identités diverses, permettant une forme de réappropriation et redéfinition de ces identités par la création théâtrale. C'est le cas de **Yann** par exemple, qui, comme il a été dit dans le premier axe, cherche à déconstruire la vision réductrice et les nombreux stéréotypes associés à ce qui est qualifié de figure du migrant et/ou de figure du demandeur d'asile.

De son côté, **Naïm**, explore dans sa pièce « l'identité métissée », une identité, d'après lui, absente des représentations théâtrales :

J'ai notamment créé un spectacle qui a joué l'année dernière, [...] et qui questionne le foyer mixte, dit mixte. C'est-à-dire avec un parent issu de l'immigration et un parent français. Les enjeux qui peuvent arriver au sein d'un... du couple qui unit une personne dont le pays a été colonisé par le pays de l'autre personne quoi, ce truc là. [...] c'est parti d'une interrogation de se dire « y' a pas de personnage, ou en tout cas on n'en voit pas [au théâtre] qui ont ce genre d'identité métissée, mêlée », et on avait envie de faire ça ouais. Et après plus globalement, le spectacle parle beaucoup d'antiracisme parce que du coup ce qu'on a voulu mettre en jeu, c'est l'affrontement entre un certain antiracisme, à savoir celui de la génération de nos parents, qui en France était vraiment le «black-blanc-beur¹²», l'idée que y a pas de couleur etc., versus l'antiracisme contemporain, les gens de notre âge qui peut

¹² L'expression « black-blanc-beur » tire son origine dans les années 1980-1990 en France, une expression dorénavant abordée de manière critique, car considérée comme étant réductrice et racialisante. L'expression est également accusée de masquer les inégalités structurelles et les discriminations.

d'avantage vouloir visibiliser les identités, à l'inverse de "on voit pas les couleurs", plutôt "on regarde les couleurs".

Dans le cadre du spectacle de Naïm, l'identité métissée renvoie aux personnes qui sont nées en France, qui font partie de la « seconde ou troisième génération » et dont l'un des parents est « issu de l'immigration », donc qui a immigré en France dans cet exemple, et « d'un parent français », originaire de la France. Plus spécifiquement, la figure du « métis » est issue d'un processus de catégorisation sociale qui remonte à l'histoire de la colonisation française. A cette époque, le terme désigne des individus nés d'une union entre une personne originaire de la France et une personne originaire d'un pays anciennement colonisé par la France. Par ailleurs, à travers ce sujet, Naïm souhaite, pour reprendre ses propos, à la fois « visibiliser ces identités » et discuter de « la manière dont ces enfants vivent leur identité ». De plus, comme il l'indique, ce sujet constitue également un point d'entrée pour discuter plus largement de racisme et de l'antiracisme dans le contexte français. Naïm explique que les propos discutés dans la pièce concernant le racisme et l'antiracisme sont étroitement liés au « questionnement postcolonial » du psycho-thérapeute Franz Fanon. En ce sens, l'antiracisme dont il est question dans la pièce se distingue du courant dit « traditionnel », soit *colorblind*¹³ (indifférent à la couleur), en s'appuyant sur une vision *color conscious* (conscient de la couleur) de l'antiracisme, dont l'objectif est de visibiliser et lutter contre les différents types d'oppressions et de discriminations (Le Moigne 2021).

Pour conclure cette première partie, la diversité des sujets et concepts abordés témoigne non seulement des nombreuses thématiques qui s'inscrivent dans les questions liées à la migration mais également de la pluralité des réflexions et des motivations des participant·e·s. Les trois axes d'analyse mis en avant ci-dessus révèlent par ailleurs des interprétations contrastées quant à des sujets de départ similaires. La diversité des lectures faites par les artistes souligne à nouveau les multiples manières de se saisir de ces mêmes sujets en fonction de l'angle d'approche utilisé. Il apparaît en effet que chaque thématique peut être envisagée sous des prismes différents, qui donnent lieu à des sous-thèmes ou à des problématiques liées. Cela témoigne également de la manière dont chaque participant·e s'approprié et comprend les questions liées à la migration.

¹³ Le courant *colorblind* tend à nier et ignorer les « différences » produites par la racialisation et les discriminations vécues en fonction de catégories créées de manière arbitraire, et à ignorer « les rapports sociaux de race et leur nature asymétrique » (Cervulle, 2021 : 186).

Dans la partie qui suit, il s'agit de mettre en lumière les processus qui conduisent les artistes à se saisir de questions liées à la migration au sein de leur(s) œuvre(s). Cela permet de rendre compte et de situer le processus de réflexion des artistes quant aux choix des problématiques. Ainsi, la seconde partie de l'analyse porte sur les motivations et les logiques sous-jacentes des choix des artistes à traiter de certaines thématiques plutôt que d'autres.

2. Construction de l'objet artistique

Lors de l'analyse, il apparaît que les enquêté·e·s justifient le choix des sujets abordés dans leur(s) pièce(s) de trois manières distinctes, bien que ces justifications soient parfois entremêlées et interconnectées. Divers types d'ancrages apparaissent, qui permettent d'expliquer à la fois la diversité des thématiques abordées, les angles d'approches, mais également les processus qui ont amené les participant·e·s à aborder des questions liées à la migration. Trois types d'ancrages ressortent de l'analyse : l'ancrage personnel et familial, l'ancrage contextuel et l'ancrage de la rencontre.

Cette seconde partie de l'analyse cherche à répondre à la sous question de recherche suivante : **Quels types d'ancrages motivent les artistes à traiter de questions liées à la migration dans leurs œuvres ?**

2.1. L'ancrage familial et/ou personnel

Le premier type d'ancrage concerne les artistes dont le choix de traiter de thématiques en lien avec des questions liées à la migration s'inscrit directement dans leur histoire familiale ou personnelle. Il s'agit ici d'artistes qui se sont saisi·e·s de ces questions en s'appuyant sur certains aspects de leur propre expérience ou histoire de vie, ou de celui de leur famille, souvent de leurs parents ou grands-parents. Plusieurs des participant·e·s à la recherche expliquent leur choix d'aborder une thématique spécifique par une volonté de se saisir d'une expérience personnelle et/ou familiale afin de les analyser et visibiliser ces sujets dans l'espace public. Cela fait par ailleurs écho à la démarche artistique du théâtre postmigratoire dont l'une des dimensions de cette approche, comme l'explique Langhoff, consiste à « (...) giving space to the 'stories and perspectives of those who did not immigrate, but who have a migration background as personal history and as a collective memory. » (Hallensleben et Schramm 2023: 7). C'est le cas notamment de Lou, Naïm, Théo et Yann.

L'exemple de Lou illustre cette démarche. Elle évoque l'importance de traiter et de partager son histoire personnelle, qu'elle décrit comme « un endroit de traumas », en lien avec des récits de guerre et de migrations forcées. Pour Lou, il semble primordial de parler de ces sujets, de les mettre en scène, non seulement parce qu'ils font partie de son histoire familiale, mais aussi parce qu'ils concernent « plein d'autres personnes » :

Et donc, ça me paraissait important de traiter de certains sujets qui font partie de l'histoire de ma famille, mais qui font aussi partie de l'histoire de plein d'autres personnes et donc j'avais vraiment besoin de raconter ce qu'il se passe quoi. (Lou)

Son discours indique une motivation à visibiliser sur scène une « réalité collective ». Le discours développé en tenant compte de son expérience, permet, comme le formule justement Lanteigne et al. (2021: 170), « d'ériger le privé en politique, ramenant le narratif singulier à son sens pluriel, favorisant la diversification des pratiques et la transformation sociale ».

Pour Naïm, le processus créatif est très similaire à celui de Lou. Sa pièce s'inspire de son vécu et de son histoire personnelle, qu'il mobilise pour construire une pièce centrée sur des questions liées aux « identités mixtes ». En outre, pour le metteur en scène, ce choix semble être motivé par une volonté de pallier le manque de représentations dans le champ théâtral de ce qu'il nomme « identités métissées ».

(...) comme je te disais parce que c'est mon identité personnelle et après aussi dans l'idée d'amener des représentations nouvelles. Parce qu'après, du coup ... le comédien qui joue le premier rôle il est un peu comme moi à ce niveau-là, il est franco-béninois, et on se... c'est parti d'une interrogation tous les deux de se dire " y a pas personnage, ou en tout cas on en voit pas qui ont ce genre d'identités métissées, mêlées", et on avait envie de faire ça ouais. (Naïm)

En cela, l'approche et la démarche artistique de Naïm fait écho au théâtre de Kateb Yacine¹⁴ qui consiste, comme l'explique Le Gallic (2010), à créer un espace de représentation pour des personnes souvent marginalisées et invisibilisées. En effet, Kateb Yacine, qui est un écrivain algérien ayant migré en France, donne naissance à un « théâtre de l'immigration » algérienne (Le Gallic 2010), dans lequel il crée un personnage qui ferait office de porte-parole et de représentation des immigré·e·s algérien·ne·s. A travers sa pièce, l'écrivain cherche à rendre compte d'une réalité de l'immigration en y intégrant notamment des « références à l'actualité et aux événements historiques » (Le Gallic 2010: 156). A l'instar du théâtre de Kateb Yacine, Lou et

¹⁴ Kateb Yacine est un écrivain algérien ayant migré en France qui donne naissance à un « théâtre de l'immigration » algérienne (Le Gallic, 2010 : 154)

Naïm créent et mettent en scène des œuvres ancrées dans une réalité sociale à la fois personnelle et collective. Les deux artistes souhaitent ainsi créer des personnages auxquels une partie de la population peut s'identifier, tout en visibilisant des enjeux politiques et sociaux.

Si la volonté de représenter le privé en politique n'apparaît pas dans les discours de Théo et Yann, les deux artistes partent également de réflexions liées à leur histoire et leurs expériences personnelles, ainsi que leur rapport à celles-ci, pour construire certaines de leurs pièces. Par exemple, Théo construit sa première pièce autour du concept de nation, notamment en réaction à ses origines et son rapport à la Suisse. Il explique cette démarche comme une « volonté de comprendre » ce que représente et englobe ce concept :

(...) L'idée de la nation, je pense que ça vient d'abord et avant tout parce que je suis Suisse et parce que j'ai vécu dans un pays que j'apprécie pas quoi. Et donc, c'est une sorte de confrontation, le théâtre vient dans une forme de confrontation, et d'une volonté de comprendre et aussi ce que ... j'ai pas encore fini avec cette question là, c'est pour ça que je continue, c'est que je pense qu'il y a encore des choses à faire, mais la question de la nation elle est extrêmement complexe, et j'ai envie de jouer avec ça quoi. (Théo)

Pour Yann, son expérience personnelle de la mobilité, qu'il qualifie de « migration bourgeoise » (correspondant d'après son discours, à une migration choisie et « sécurisée » qu'il distingue notamment des migrations économiques), constitue un point d'ancrage pour aborder les thématiques du déplacement et de la mobilité.

La première chose c'est que mes parents sont dans l'humanitaire, donc on a toujours bougé, on a toujours migré, donc y a quelque chose avec la migration, je pense qui est présent et que ça participe à... je sais pas du tout ce que doit vivre un migrant aujourd'hui, quand je dis migrant, c'est évidemment un migrant qui n'est pas un migrant économique, et qui a les moyens de le faire quoi. C'est pas du tout ce que vivent ces personnes là qui pourrait... mais bon, j'en ai des histoires par ma mère etc, mais en tout cas on a une expérience de la migration, c'est plutôt ça que je veux dire. C'est une migration bourgeoise, c'est une migration sécurisée et tout ce qu'on veut, mais c'est une expérience de la migration. [...] La toute première pièce que j'ai écrite, c'est aussi sur un bateau qui erre, donc tu vois y a une obsession d'un bateau qui erre quoi, donc, le fait d'avoir migré, déjà ça me conduisait un tout petit peu vers ... y avait ce mouvement perpétuel qui me semble me faire intéresser, à un moment à ce que c'est le migrant. (Yann)

Bien qu'il souligne que son expérience de la migration diffère de celle vécue par des migrations dites contraintes ou forcées (par exemple en termes de conditions de départ ou de risques lors du déplacement), il semble que les récits transmis par sa mère à travers son travail dans l'humanitaire jouent un rôle dans l'intérêt qu'il porte pour les différentes « catégories » de migrations.

En somme, l'ancrage personnel et/ou familial apparaît comme un moteur important dans les démarches artistiques de nombreux·euses participant·e·s. Qu'il s'agisse de mettre en lumière des récits personnels liés à la migration, de combler un vide de représentations ou d'interroger des concepts spécifiques, ces artistes mobilisent leur vécu ou celui de leurs proches pour nourrir leur réflexion artistique. Par ce biais, ils et elles contribuent à amener une expérience personnelle et singulière en une expérience, une réflexion commune.

2.2. L'ancrage contextuel

Pour d'autres artistes, c'est la confrontation à des événements spécifiques qui constitue un élément déclencheur de l'engagement sur une thématique. Autrement dit, les thématiques abordées ne sont pas uniquement issues d'une réflexion sur leur histoire personnelle, mais s'inscrivent également dans un contexte social et politique situé. L'exemple de Coralie illustre ce processus : c'est la confrontation avec l'actualité politique française et le constat de différences entre les individu·e·s concernant les droits à rester dans un espace, qui l'a amenée à aborder des thématiques liées aux questions de politiques migratoires. Coralie semble se heurter à deux discours paradoxaux, l'un qui valorise et encourage la mobilité entre des pays, vu comme une source d'enrichissement alors que l'autre promet un discours de rejet et d'exclusion qui l'incite à interroger ces questions au sein d'une de ses pièces.

Donc à ce moment-là, c'était 2009 et y avait en France l'expulsion de camps de Roms dont on parlait pas mal, dans les informations, les actualités françaises. Et nous à ce moment-là on s'est dit « bah voilà, nous on a eu l'opportunité de se rencontrer entre européens, et y a un discours qui avait été aussi communiqué à l'école, au lycée, autour des programmes erasmus », enfin on avait quand même baigné dans une pensée selon laquelle aller rencontrer des étrangers, voir comment ils travaillent c'était quand même une richesse dans la formation d'un étudiant. Et c'est quand même une richesse culturelle, y a quand même une pensée européenne d'aller, de se rencontrer. Et donc nous on s'est dit « voilà, nous on a pu bénéficier de cet héritage culturel là, européen, et d'en bénéficier quand même pendant notre parcours ». Et, à l'inverse, on est en train de vivre en tant que citoyen européen que y a des personnes qui sont sur notre territoire dont on voudrait pas et ou qu'on expulse, si elles sont sur le territoire, on va les chasser, les expulser. (Coralie)

Le discours de Coralie révèle comment une actualité et un contexte spécifique peut engendrer une prise de conscience chez les artistes et les amener à questionner des thématiques politiques et/ou sociales. Sa démarche semble spontanée et imprévue, en réaction à des événements politiques et sociaux marquants au sein du contexte dans lequel elle se situe. En ce sens, le milieu

du théâtre s'inscrit directement, à travers les œuvres des artistes, dans les combats et questionnements de la société.

Néanmoins, bien que cela représente un point d'entrée pour aborder des questions liées à la migration, il apparaît que la rencontre avec des personnes dans un centre pour l'accueil de demandeur·euse·s d'asile soit ce qui la pousse à explorer le concept d'accueil.

Et puis, il y avait une des personnes du groupe qui connaissait quelqu'un qui travaillait dans un centre ouvert, à côté de [ville] et qui nous a dit qu'on pouvait aller voir ce centre et aller rencontrer les personnes du centre et c'est ce qu'on a fait et là ça faisait déjà trois ans qu'on travaillait entre européens en fait. Et donc, on avait amassé beaucoup de matière économique, juridique, on était tombé sur des rapports, sur l'argent qui est dépensé pour bloquer les frontières de l'union européenne, en mirador, en détecteur de battement de coeur, tout l'équipement, l'armement, tout le budget que ça représentait pour l'europe. Et donc, on avait un peu tous ces dossiers là en tête et en même temps la rencontre au centre ouvert c'était un peu la rencontre avec les personnes qui étaient passées par là en fait. C'était pas théorique, c'était pas de la recherche voilà, documentaire, c'était du vécu et donc en se rencontrant, [...] c'est comme ça que le projet... on a pu imaginer qu'on ferait un spectacle ... (Coralie)

La rencontre avec des personnes concernées, qui se sont confrontées directement aux politiques migratoires européennes, constitue, d'après les discours des participant·e·s, un des éléments clés qui permet de passer d'une recherche documentaire et théorique à des réalités concrètes et empiriques. Cet ancrage est également mis en avant au sein des discours de Mario et Benoît dans le point suivant.

2.3. L'ancrage de la rencontre : le récit de vie

Dans le cadre de leur pratique artistique, Mario et Benoît ont recours à une méthode d'entretien spécifique : la récolte de récits de vie¹⁵. Cette approche biographique, consiste en la récolte de la vie ou de fragments de vie d'une ou plusieurs personnes qui sert de support à la création de leur pièce. De manière assez similaire à une enquête sociologique, les deux artistes ont recours au récit de vie comme outil pour explorer les parcours individuels ou l'histoire d'individu·e·s. Dans ce contexte, il est demandé au narrateur ou à la narratrice de raconter sa vie ou une partie de sa vie, à partir d'une question initiale. Cette pratique peut prendre des formes multiples, dans le cas de Mario, le récit de vie des personnes avec qui il s'entretient sert de base réflexive pour créer ses

¹⁵ Le terme « récit de vie » est mobilisé par les deux artistes dans leur discours.

différentes pièces. L'approche de Benoît diffère en ce qu'il reprend le récit, qu'il a préalablement enregistré mot pour mot, sans modification mis à part la sélection de certaines parties.

Ainsi, Mario et Benoît ont en commun de s'appuyer sur le discours des personnes qu'ils sont amenés à rencontrer pour, par la suite, rendre compte des réalités singulières à travers la performance théâtrale. C'est à travers cette démarche que les deux artistes se sont intéressés aux questions liées à la migration, ceci, après avoir fait la rencontre d'une ou plusieurs personnes. La rencontre avec des personnes concernées, et l'échange avec ces dernières, est le moteur pour aborder ces thématiques.

Alors, [nom du spectacle], c'est né d'une rencontre avec [nom de la personne] (...) Et nous on l'a rencontré à ce moment-là, enfin moi je l'ai rencontré à ce moment-là dans un couloir avec un ami à moi, qui l'avait employé pour un stage d'intendant dans un bâtiment et c'est une rencontre qui m'a vraiment marquée, parce que ce couloir était un peu en pénombre, à contre-jour et il me dit « ah [Benoît], c'est exactement à toi que je pensais, faut que je te présente [nom de la personne] ». Donc, [nom de la personne], il fait ma taille, il était maigre maintenant il est costaud quoi, mais il était tout maigre, il avait des yeux tellement pétillants et il me dit « c'est un dingue ce gas, il a une histoire de fou et il cherche quelqu'un à qui il peut tout raconter ce qu'il a vécu ». Moi je sais rien, je savais pas du tout de quoi il s'agissait, et j'ai juste [nom de la personne] qui m'a dit, avec le français qu'il avait « moi je veux tout dire, je veux tout raconter ». Une urgence de raconter un truc, et du coup le lendemain on s'est retrouvé dans un bureau, avec mon enregistreur, et du coup je lui ai juste dit « voilà je fais ça, je fais des interviews, j'en ai plein le tiroir, voilà, raconte-moi ton histoire ». (Benoît)

La pièce de théâtre de Benoît est une réponse à une demande « urgente » (selon ses termes) d'une personne qui souhaite raconter et visibiliser une partie de son histoire personnelle. La phrase suivante, qu'il répète à plusieurs reprises lors de l'entretien, illustre cela : « Ça nous a été demandé par [nom de la personne] ». Benoît ne semble pas avoir d'intérêt particulier ou personnel pour les thématiques migratoires avant d'être sollicité à recueillir ce récit. Un récit qui l'amènera par la suite à s'informer sur ces questions et les enjeux qui s'y rattachent. Une logique similaire se retrouve dans le discours de Mario. Par ailleurs, Mario a également fait ces rencontres par le biais d'une tierce personne (ami·e, directeur·ice de théâtre, metteur·e en scène, etc.).

C'est intéressant parce que c'est aussi un peu le fruit du hasard, moi j'étais invité dans un village [...] français, où j'avais carte blanche pour faire une performance, quelque chose. J'étais invité par un musicien que j'avais rencontré, des années auparavant, et puis je suis arrivé dans ce village (...) Et puis, j'ai rencontré des gens supers, l'ancien maire du village,

le maire actuel, c'est un village de 2000 habitants, une professeure de gym, professeure de danse, une agricultrice bio à la retraite, un ingénieur, une esthéticienne... Enfin, voilà tout des gens comme ça avec qui je parlais, à qui je leur demandais, comment on vit dans un village (...).
(Mario)

L'utilisation des termes « fruits du hasard » illustre cette démarche spontanée, où l'artiste n'a pas anticipé le ou les thèmes qu'il souhaite aborder dans sa pièce. Ainsi, Mario construit sa pièce à partir des matériaux récoltés lors des entretiens avec plusieurs des habitant·e·s du village.

En conclusion de cette seconde partie d'analyse, il apparaît que les artistes abordent des thématiques migratoires à partir d'une pluralité d'ancrages, qui peuvent parfois s'entrecroiser et se combiner. En outre, deux processus principaux ressortent des entretiens : d'un côté, c'est une approche spontanée et en réaction à un événement, une actualité par exemple, dans lesquelles les artistes se nourrissent d'éléments externes, des réalités d'autrui, et de l'autre, c'est une approche plus réfléchie et construite, comme résultat d'une réflexion personnelle ou politique par exemple, dans laquelle les artistes inscrivent leur réflexion artistique dans leur histoire personnelle. Bien que ces processus ne soient pas mutuellement exclusifs, ils mettent cependant en lumière des démarches artistiques distinctes.

3. Le rapport à « la pensée politique » dans la pratique artistique

Le fait que les facteurs d'engagement sur les thématiques diffèrent selon les artistes permet également de mettre en lumière la manière dont ces dernier·ère·s envisagent leur pratique artistique. L'analyse des entretiens a permis de mettre en avant deux points majeurs dans les discours des artistes, qui soulignent la manière dont ces dernier·ère·s conçoivent le lien entre art et politique, et, plus spécifiquement, leur positionnement et réflexion politique vis-à-vis de leur pratique artistique.

Cette troisième partie de l'analyse cherche à répondre aux sous-questions de recherche suivantes : **De quelles manières se forme le positionnement artistique, et comment se traduit-il dans la pratique et le processus artistique ?**

3.1. « Faire politiquement du théâtre »

En questionnant les participant·e·s à la recherche sur la manière dont les questions liées aux migrations traversent et nourrissent leur(s) oeuvre(s), une dimension plus large a émergé. A

savoir, le positionnement politique des artistes dans leur pratique artistique. Cela conduit à interroger les liens, souvent complexes et controversés, entre art et politique. Plus spécifiquement, cette dimension incite à analyser la manière dont les artistes conçoivent et abordent le théâtre dit politique (à comprendre comme une démarche ou pratique artistique). Comme indiqué dans la présentation du cadre descriptif, la notion du théâtre politique ne fait pas consensus parmi les artistes qui proposent des définitions variées et l'associent à diverses intentions ou pratiques théâtrales. En outre, pour guider cette partie de l'analyse, la définition proposée par Olivier Neveux, dans son essai *Contre le théâtre politique*, permet de rendre compte de l'interprétation assez large de la notion de théâtre politique : « Tout théâtre qui soutient, manifeste, entretient un souci, une inclinaison, un projet politique – cela peut être tenu ou flagrant, militant ou critique, à distance ou frontal, dans ses fables ou ses attendus. » (2019: 9).

Les divergences à l'égard de la notion de théâtre politique ressortent notamment dans le discours des artistes, qui adoptent une certaine prudence vis-à-vis de cette expression. Certains artistes refusent que leurs pièces soient qualifiées ou identifiées comme relevant d'un théâtre dit politique. Par exemple, les propos de Mario illustrent cette posture :

C'est un spectacle politique mais sans l'être, nous on fait pas un théâtre politique mais en même temps ça l'est quoi, en même temps ça porte quelque chose, ça défend quelque chose, ça affirme quelque chose mais en même temps, la manière, la forme, elle est pas militante ou des trucs comme ça. (Mario)

En effet, le metteur en scène exprime une certaine prudence à l'égard de l'expression « théâtre politique », en tant que pratique et démarche artistique, et ce qui peut (ou non) être qualifié de théâtre politique selon lui. Ici, il précise faire une distinction entre le fait d'aborder un sujet politique, telle que la question de l'hospitalité dans sa pièce, et construire une forme théâtrale politique, qui serait, d'après son discours, assimilée à une forme militante¹⁶. De fait, le discours de Mario met en lumière une distinction entre un contenu militant et une forme militante. Ainsi, si la forme de son spectacle, à savoir la dramaturgie, la mise en scène ou encore l'esthétique de sa pièce ne correspondent pas à une forme politique ou militante, il reconnaît que la pièce défend une position, affirme un point de vue. Ce qui dans son discours relève d'un contenu politique ou militant. Pour illustrer ces propos, il est possible de citer le théâtre de Bertolt Brecht comme un théâtre généralement assimilé à une forme politique et militante. Le théâtre de Brecht cherche, au

¹⁶ Pour rappel, le théâtre dit militant est défini comme « celui qui défend ouvertement une idéologie, une cause, généralement celle des opprimés » (Arrigoni, 2017 : 41).

contraire d'un théâtre dit traditionnel, à transformer les codes du théâtre par exemple en rendant le public actif et critique lors des représentations en l'incluant au processus de création. Il est également possible de citer le metteur en scène suisse, Milo Rau, connu pour son théâtre au contenu militant, dans le sens où il crée des pièces qui traitent d'enjeux socio-politiques, tels que les guerres, les procès criminels ou encore les « flux migratoires » afin de résister ou/et s'engager sur ces sujets à travers le théâtre.

Les propos de Mario révèlent une posture nuancée et critique à l'égard du théâtre dit politique ou militant. En effet, s'il rejette une forme de « militantisme » dans sa pratique artistique, qu'il qualifie de moralisateur ou vindicatif, il ne revendique toutefois pas une neutralité dans ses pièces. Bien qu'il ne souhaite pas se positionner vis-à-vis des thématiques abordées, il affirme cependant une volonté de susciter une réflexion chez le public :

Par même le titre, [nom de la pièce], on voit bien de quoi ça va parler, après, nous on fait gaffe, justement à pas faire du militantisme, parce voilà, je suis très méfiant avec ça, dans la mesure où... enfin voilà. Ni politique, au sens ni moral, ni vindict, par exemple, de nouveau [titre de la pièce] ou [titre de la pièce], par exemple, pas vindicatif, tu vois, j'ai pas de vindict, à dire "ah la Suisse c'est horrible, méchant, vous nous avez fait du mal, on se venge aujourd'hui", non. Donc on fait attention à ça, parce que ça s'est déjà fait, ça se fait beaucoup. Et par exemple, [titre de la pièce], certains ont dit "ouais mais, vous attaquez pas trop", mais c'est pas le but, donc on fait ... En même temps c'est surtout pas du tout neutre, mais on est persuadé, qu'à travers les récits, à travers ces récits qui deviennent une fiction, qui devient un spectacle, une réflexion peut s'engager sur celui ou celle qui regarde ça. (...).
(Mario)

Cette posture rejoint ce que souligne Roussel dans sa recherche sur l'engagement contemporain, qui analyse notamment un rejet de « l'étiquetage » d'« artiste militant » perçu « comme discréditant parce que synonyme de défaut de professionnalisme, d'allégeance aux enjeux et impératifs de l'engagement civique plutôt qu'aux logiques de l'espace d'accomplissement professionnel » (2019: 114). En ce sens, l'étiquette de l'artiste militant, du point de vue de Mario, semble être « potentiellement coûteuse ». De plus, les propos de Mario mettent en exergue la tension entre un refus de militantisme et une attente externe (du public par exemple) de plus affirmer le propos de la pièce (*ibid.*). Néanmoins, il apparaît ici que l'objectif des pièces évoquées n'est pas d'imposer une opinion ou un point de vue, ni d'orienter explicitement la critique mais de susciter une réflexion auprès du public. Ce positionnement se retrouve également dans le discours de Benoît, qui rejette une certaine pratique du théâtre politique. Benoît manifeste également une prudence quant aux termes employés pour qualifier sa démarche artistique. Il

affirme par ailleurs faire du « théâtre documentaire »¹⁷, qu'il définit comme un théâtre qui permet d'« amener le réel pour en sentir toute sa poésie et un peu plus ». Aussi, comme il apparaît dans l'extrait d'entretien qui suit, que sa démarche artistique consiste non pas à prendre parti ou argumenter mais à créer « à partir de » et à porter sur scène des récits de vie.

Après je dis souvent qu'on ne fait pas de théâtre politique. Mais ça c'est un peu une définition de ce qu'on appelle théâtre politique. Justement, typiquement, on est resté assez pudique sur notre point de vue par rapport à la migration. En fait on a pas fait un spectacle sur la migration, ou sur un point de vue qu'on aurait, on a donné à entendre le parcours de quelqu'un, migratoire. Et à partir de là, du coup, en se disant, ça peut éclairer le débat. Mais nous on a pas déclenché le débat, ou on a pas remis un débat sur la salle. C'est dans ce sens là que je dis que je fais pas de théâtre politique. Je fais pas du théâtre qui met sur scène des débats, mais je mets plutôt une matière qui peut être sensible et qui est débattue quoi. C'est un peu différent peut-être. (Benoît)

A travers ces propos, Benoît exprime une certaine mise à distance envers une définition du théâtre politique qu'il associe à une prise de position explicite, ou à une volonté d'orienter ou de déclencher un débat. Il ne qualifie donc pas son approche artistique de théâtre politique, dans la mesure où cela renverrait à la définition ci-dessus. Toutefois, il ne rejette pas l'idée d'aborder sur scène des sujets porteurs d'enjeux politiques, comme les parcours migratoires de personnes requérantes d'asile. Ainsi, son discours fait une distinction entre une démarche artistique visant à engendrer un débat et à apporter une opinion. Il oppose cette intention à celle d'une pièce qui amène un sujet potentiellement politique sur la scène théâtrale, qui peut donner lieu à des débats. Par ailleurs, il apparaît que la retenue, la pudeur exprimée par Benoît (à ne pas imposer un point de vue et ne pas parler à la place d'autrui), s'explique par le sujet du récit, celui du parcours migratoire d'une personne requérante d'asile. Bien que ce point soit développé dans la quatrième partie de l'analyse, il convient de l'aborder également ici. La résistance à prendre position ou exprimer un avis sur le récit en question peut s'expliquer par une logique de retrait de l'artiste de manière à ne pas s'approprier une réalité qui n'est pas la sienne, et d'éviter toute simplification ou réduction d'expériences complexes. En somme, les discours de Mario et Benoît révèlent une posture artistique dans laquelle certain·e·s artistes se saisissent de sujets sociaux et politiques sans pour autant revendiquer un positionnement affirmé, c'est-à-dire, sans exprimer une opinion

¹⁷ Selon Kim-Hamidi, « Le théâtre documentaire a été une arme utilisée de longue date par les artistes soucieux de faire de leur théâtre un instrument de combat politique au service de la cause du peuple, et sa dimension didactique permet d'éduquer le spectateur non seulement en l'informant mais en le contre-informant, c'est-à-dire en lui apprenant à se forger un esprit critique, à mettre à distance les informations qui lui sont données en les articulant à un cadre herméneutique global et cohérent. » (2007: 124).

personnelle ou sans chercher à donner une lecture spécifique de la pièce. Ainsi, les deux artistes rendent visible des réalités à travers les récits sans chercher à orienter politiquement la réflexion du public.

Par ailleurs, Mario affirme par la suite que « tout objet artistique a une part politique sans même la façonner, la penser... ». Cette affirmation, critiquée notamment par Olivier Neveux (2019), renvoie à une perception selon laquelle « tout théâtre est politique ». L'idée selon laquelle le théâtre est « par essence politique » (*ibid.*: 10) est largement critiquée en ce qu'elle a pour effet, selon Neveux, d'affaiblir le sens de l'engagement artistique en amenant à une forme d'engagement « incomplète ou inauthentique » (Roussel 2019). Ce qui implique un traitement de sujets sociaux et politiques de manière superficielle. Ce débat met par ailleurs en lumière la distinction qui ressort au sein des entretiens entre ce qui est considéré comme une posture artistique consciemment ou volontairement politique ou non. En effet, au contraire de ce qui ressort des discours de Benoît et Mario, une partie des artistes revendiquent et affirment une volonté d'inscrire à la fois des enjeux sociaux et politiques dans leur pièce mais également une réflexion et un positionnement politique au sein de leur pratique artistique.

Le discours de Yann, par exemple, qui rejette également l'étiquette de « théâtre politique et engagé », met en lumière une autre posture sur le rapport entre théâtre et politique, dans laquelle le choix d'un sujet politique n'indique pas sa qualité ou portée politique :

(...) enfin pour moi ce qu'est faire du théâtre politique engagé, ce serait de dire "voilà, je vais venir vous parler d'un événement gravissime qui s'est passé etc.". J'en ai vu un samedi, sur un meurtre de la police en France, et donc ils ont fait un spectacle enquête, ça c'est du théâtre politique pour moi, d'être engagé, c'était d'un ennui absolu, et pour moi y a rien de politique dans ce qu'ils ont fait, d'une pierre deux coups de raté quoi. Donc non je dirais pas que je fais du théâtre politique et engagé, je dirais que je fais du théâtre, et qu'à l'intérieur du théâtre, la politique me percute d'une manière ou d'une autre, j'y suis sensible (...) C'est peut être faire politiquement du théâtre, comme on peut dire à l'école, au conservatoire on dit "on fait pas du théâtre politique, on fait politiquement du théâtre". Ça serait peut-être plus ça. (Yann)

Ici, Yann fait la distinction entre « faire du théâtre politique » et « faire politiquement du théâtre ». A travers l'exemple de la pièce sur les violences policières, Yann critique un théâtre politique qui, bien qu'abordant un thème explicitement politique, échoue à « être politique », dans le sens où cela n'engendre pas automatiquement une réflexion, une critique, ou une remise en question. Ainsi, en s'appuyant sur les propos de Yann, il apparaît que le politique ne se situe pas tant dans

le contenu que dans la manière de faire et de penser le théâtre. Pour Yann, « faire politiquement du théâtre » signifie que sa démarche artistique, son processus de création et de réflexion doivent se baser sur des réflexions politiques. Cela se traduit, par exemple, par une volonté d'interroger les rapports de pouvoir ou de créer des espaces de réflexion critique. Pour Théo, par exemple, dont la réflexion sur le théâtre politique se rapproche de celle donnée par Yann¹⁸, le théâtre politique qu'il « souhaite défendre », est un théâtre qui sort, comme il le formule, d'un « théâtre d'utilité ou de sujet, de sortir du théâtre d'information ... ». Il cherche à se distancier d'un théâtre qui donne des solutions, des informations, ou des messages spécifiques. Le théâtre politique, tel que Théo le conçoit, doit pousser à la fois les artistes et les spectateur·ice·s à réfléchir de manière critique, à se questionner et s'interroger.

Le questionnement politique que proposent les artistes cités précédemment apparaît comme une nécessité face au constat d'appauvrissement de la politisation de l'art.

Je sais pas comment ça va évoluer mais là tout de suite j'ai l'impression que c'est important de politiser les œuvres puisque c'est pas forcément la tendance globale, et c'est un problème, je trouve. Je me dis autant mettre du politique... je sais pas, c'est peut-être ce qui va m'empêcher de travailler tranquille mais moi j'ai l'impression que c'est important que les œuvres d'arts elles naissent d'un sentiment que le monde il est pas comme il devrait être quoi. (Naïm)

Pour sa part, Naïm tente de pallier à ce qu'il perçoit comme un manque de politisation des pièces dans le théâtre contemporain, en s'efforçant, selon ses propres mots, d'y « mettre du politique ». Cette volonté peut être éclairée par le développement de Jenkins (2011) sur le processus de politisation. Selon Jenkins, « a strategy of politicisation, in its broadest sense, entails exposing and questioning what is taken for granted, or perceived to be necessary, permanent, invariable, morally or politically obligatory and essential. Simultaneously, this process helps to reveal and contribute towards contingency, openness and autonomy » (2011: 159). Autrement dit, il s'agit de faire apparaître le caractère politique des événements contemporains par exemple, en visibilisant, critiquant et en explorant les relations de pouvoirs, les enjeux politiques ou encore les structures sociales dans lesquelles ces événements s'inscrivent. Pour Naïm, il semble que cette démarche constitue une forme de résistance face à ce qu'il qualifie de « tendance globale » de manque de politisation des œuvres. Les propos de Naïm suggèrent une vision du théâtre comme un outil à

¹⁸ Je tiens à rappeler qu'ils ont étudié dans la même école de théâtre, ce qui a certainement influencé leur vision et appréhension du théâtre.

mobiliser pour interroger la société et remettre en question, comme il l'exprime, ce qui semble être « l'ordre des choses ». Ceci, afin d'engendrer une réflexion chez les spectateur·ice·s.

De son côté, Lou, qui revendique un théâtre politique, envisage également cette posture artistique comme une opportunité. Pour reprendre ses mots, le théâtre politique constitue l'occasion « d'ouvrir des questions, des esprits ». Toutefois, l'enquêtée souligne certains travers qu'elle identifie au théâtre politique :

Parce qu'aussi, moi ce qui me fait très peur dans le théâtre actif ou politique et machin, des fois c'est trop moralisateur, et là vas y pour faire culpabiliser tout le monde, c'est mort quoi. Tu vois, c'est pas pour dire, pour moi ça doit être que des portes pour ouvrir des questions, des esprits... (Lou)

En somme, l'ambivalence exprimée par les artistes du milieu théâtral à l'égard du terme « théâtre politique », auquel ils·elles sont fréquemment rattaché·e·s, s'avère particulièrement significative. Bien que ce terme soit couramment mobilisé dans la sphère publique et les sciences sociales, il semble que les artistes au sein de la sphère théâtrale l'emploient généralement avec une certaine réserve : en le pointant du doigt, plutôt qu'en s'identifiant à lui. Force est de constater que les liens entre théâtre et politique semblent être un endroit de tensions, où se retrouvent multiples interprétations, compréhensions et réflexions. Tandis que certain·e·s artistes insistent sur l'importance d'une réflexion politique, d'un positionnement politique au long du processus de création et au sein même de leurs créations artistiques. D'autres restent plus prudent·e·s vis-à-vis de la connotation donnée au théâtre politique, tout en traitant de sujets politiques. Pour certain·e·s artistes, la nécessité de rejeter ou de redéfinir la notion de théâtre politique apparaît comme un moyen soit de s'en démarquer, soit de se l'approprier de manière plus précise. En outre, il est possible d'observer un positionnement, ou une démarche politique défendue par une partie des participant·e·s à la recherche qui s'explique en partie par leur parcours plus ou moins similaire. En effet, quatre des enquêté·e·s mentionné·e·s ici sont issu·e·s de la même école de théâtre en Belgique, qui, comme l'indique Yann a « structuré une pensée politique ». Par ailleurs, l'ensemble des enquêté·e·s semblent se rejoindre sur un point : amener le public vers un questionnement, une réflexion critique à l'issue des pièces. Cette volonté de susciter une pensée critique sur les thématiques abordées se retrouve dans une conception contemporaine de l'engagement artistique. En effet, comme le souligne Lamoureux, l'engagement des artistes ne répond plus d'un souhait de « larges mobilisations collectives » mais d'une volonté, entre autres,

de susciter « des questionnements, des réflexions à l'égard d'enjeux sociaux ou politiques » (2009: 57).

3.2. L'engagement par et en dehors du théâtre

Cela amène à interroger plus spécifiquement les approches et les perceptions de l'engagement d'artistes du milieu théâtral. Comme l'explique Glas, il existe différentes modalités d'engagement, qui peuvent « être ou non intégrées aux pratiques artistiques mêmes » (2024: 33). Glas, dans son ouvrage qui retrace l'évolution du théâtre public (français), propose la définition suivante du concept d'engagement : « le fait de prendre parti sur des problèmes politiques et sociaux par son action et ses discours » (*ibid.*). D'après cette auteure, l'engagement dans la pratique artistique peut prendre différentes formes, comme « la forme d'un travail spécifique pour toucher un type de public – populaire, ouvrier, etc » ou « le développement de formes esthétiques nouvelles », ou encore par « la mise en scène d'une pièce à caractère politique » (*ibid.*). En ce sens, il paraît intéressant d'interroger les logiques et le rapport des artistes avec l'engagement artistique.

Il convient d'abord de présenter le concept d'engagement de manière plus détaillée. Le concept d'« engagement » dans cette recherche se réfère à un engagement artistique ou/et citoyen, et permet de mettre en avant les caractéristiques nouvelles que prend l'art engagé. Les propositions faites par l'article de Lamoureux (2009) sur l'art engagé permettent d'orienter la compréhension du concept d'engagement mobilisé dans cette recherche. En s'appuyant sur la conception de l'engagement politique proposé par Moscovici (1998), Lamoureux met en avant deux notions qu'elle qualifie de « libre choix » et de « décision individuelle » comme jouant un rôle déterminant dans la compréhension de l'engagement politique artistique actuel. L'engagement « n'est plus associé intrinsèquement au rôle social de l'artiste, tout comme il n'est pas une obligation de citoyenneté » (Lamoureux 2009: 52). Dans cette perspective, l'engagement apparaît moins dans une forme contraignante et devient plus accessible. Selon Ion, c'est une « personnalisation de l'engagement » qui ne répond plus d'obligations sociales mais des « motivations personnelles » de chacun·e (*in* Roussel 2009). En effet, l'analyse des entretiens met en lumière des motivations et des logiques distinctes, qui varient selon les artistes : tandis que pour certain·e·s l'engagement se limite à la sphère artistique, pour d'autres, il semble important de mêler « pratiques citoyennes » et pratiques artistiques (*ibid.*).

Ainsi, les rapports à l'engagement – comme moyen d'agir ou d'actions (Larzillière 2023) – et la diversité d'approche se révèlent clairement à l'analyse des entretiens, où la question de l'articulation entre engagement artistique (c'est-à-dire, un engagement par l'art, à travers les pièces de théâtres) et engagement citoyen (soit, un engagement par la politique, les associations, etc., avec des actions concrètes et directes) émerge. Pour Larzillière, il existe plusieurs « répertoires d'engagement », qui se réfèrent « aux différents registres d'inscription, à moyen ou long terme, dans une action de soutien à une cause dont la formulation peut être très large et relever du projet de société » (2023: 13). De plus, si l'engagement peut se décliner sous des formes variées, les modalités de cet engagement apparaissent sous divers « modes d'actions », en fonction des contextes dans lesquels ils s'inscrivent (*ibid.*). Ces « modes d'actions » varient en fonction du contexte politique et social dans lequel l'artiste évolue, que ce soit dans des contextes marqués par la guerre ou les conflits, dans des « contextes coercitifs ou autoritaires », ou dans des régimes démocratiques (*ibid.*). Enfin, l'un des répertoires d'engagement décrit par Larzillière, qui se rapproche le plus de celui décrits dans le discours des enquêtés est le suivant : la forme d'engagement se situe à l'intérieur du champ artistique, où l'engagement se manifeste non pas par « leur participation à l'action collective, mais directement par leur art » (*ibid.*).

Par exemple, à la question « comment se construit son engagement artistique ? », la réponse de Naïm met en lumière une forme d'engagement complémentaire, à double dimension, qui articule ses motivations citoyennes et artistiques. Il explique qu'un glissement s'opère de son engagement citoyen vers son engagement artistique :

(...) c'est vraiment lié à l'engagement qu'on peut avoir dans la vie quotidienne quoi, puisqu'on... ce dans quoi on se situe dans la vie réelle qui donne envie de se positionner dans ses œuvres. (Naïm)

A travers ces propos, il apparaît que son engagement citoyen se transcrit, voire constitue la base de ses réflexions dans son travail artistique. En effet, il précise « mettre son engagement dans son travail ». Toutefois, si Naïm se définit comme une personne engagée, qui se positionne sur des sujets et participe à des manifestations, il ne se considère pas pour autant comme un militant – terme qu'il associe uniquement à des personnes engagées dans des associations qui sont activement impliquées sur le terrain.

Alors que l'articulation des deux sphères (artistique et citoyenne) est encouragée par une partie des artistes, d'autres estiment que l'engagement peut ou doit se limiter à la sphère artistique. Cette relation de l'artiste à son engagement politique fait écho à la typologie proposée par Lechaux (2012), qui invite à réfléchir au lieu et à la nature de l'engagement, qu'il soit strictement professionnel ou dépasse ce cadre. Lechaux, qui propose une analyse des engagements théâtraux dans des régimes démocratiques distingue plusieurs types d'engagements : « engagements professionnel (à l'intérieur de la pratique professionnelle), péri-professionnel (autour de la pratique professionnelle, par exemple au sein d'organisations professionnelles) et extra-professionnel (à l'extérieur de la pratique professionnelle, par exemple dans des engagements humanitaires) » (2012: 77). Dans le discours de Benoît, il apparaît que le fait d'aborder des préoccupations politiques et sociales dans sa pièce, donc dans le cadre de sa pratique artistique, constitue en soi une forme valable et suffisante d'engagement. Son engagement est circonscrit « à l'intérieur de la pratique professionnelle » (*ibid.*).

Pour moi c'est déjà... j'ai fait ma part, je fais ma part en faisant ça. C'est pas que j'ai fait ma part et j'ai pas à faire ma part mais... un quota à faire mais, ouais... non, j'aurai pu d'un coup, on aurait pu se dire, allez viens on devient famille d'accueil, et on accueille des mineurs érythréens et tout ça, mais non on l'a pas fait. Parce qu'on a nos enfants et on se sent pas de faire ça. Mais aussi parce que ça nous a beaucoup engagés en fait, hormis resté très très proche de [nom], on est devenu vraiment très amis et ... je dirais que j'essaie plutôt d'être un ambassadeur de ces questions là quand y a possibilité en fait. Autour, du coup, de tout ce qu'on a fait, de tout ce qu'on a connu. Moi j'aurai voulu que mon engagement, il continue à être artistique, c'est-à-dire qu'en tournant ce spectacle, c'est ma part d'engagement en fait. Mais voilà, après mon métier, je dois écrire et faire d'autres spectacles. Donc, je me vois pas aller m'engager dans des associations où on ... non.. En fait c'est que j'ai aimé aussi les rencontrer, je sais ce qu'ils font et ils sont bien là-dedans et ils sont forts là-dedans et moi j'essaie d'être fort dans ce que je fais là et voilà. (Benoît)

Le « répertoire d'engagement » (Larzillière 2023) de Benoît est ancré dans le champ artistique, soit là où se situent ses compétences. C'est par le biais de son spectacle et son statut d'artiste, en étant « ambassadeur de ces questions », pour reprendre ses termes, qu'il participe à visibiliser et porter la « cause » (ses mots). Contrairement à plusieurs autres enquêtés, Benoît ne manifeste pas le besoin de s'engager en tant que citoyen pour défendre ou lutter contre les problématiques qu'il aborde au sein de son spectacle. Ce qui est le cas de Coralie par exemple. Comme le révèle l'analyse des entretiens, l'engagement dans la pratique artistique peut, pour certains artistes, ne pas être suffisant. C'est-à-dire que l'investissement pour des causes ou dans des luttes ne peut

se limiter à l'engagement théâtral, et devrait s'accompagner d'une implication citoyenne concrète et direct sur le terrain :

Je disais récemment que ... que ça me pose question de continuer à traiter de ces questions là sans être assez impliquée personnellement dans des luttes et quelque part cette implication elle s'est faite à travers ... elle s'est tout le temps conjugué, tout le temps mélangée à un projet théâtral en fait comme je l'expliquais tout à l'heure, dans le premier spectacle on était concrètement en soutien, en démarche pour aider des personnes à obtenir des papiers, enfin petitement mais quand même on était ... on se démenait pour ça et puis une fois qu'elles ont obtenu leur papier quelque part on continuait à se tenir au courant mais un peu de loin en loin des actions qui ont lieu, des luttes, des ... Enfin, moi je me sens pas assez impliquée personnellement, enfin c'est une question qui me revient assez souvent. C'est-à-dire comment je peux continuer à parler de ces sujets-là, sans, enfin sans m'y impliquer complètement et en même temps voilà... (Coralie)

Ce passage d'entretien met en évidence la tension vécue par les artistes lors d'un engagement par l'art pour des causes spécifiques. Coralie, par exemple, exprime un manque d'investissement personnel et/ou citoyen, qui l'amène à interroger la légitimité de son engagement sur ces sujets. L'articulation de l'engagement artistique (par l'art et par le statut d'artiste) à l'engagement citoyen (mobilisation sur le terrain au niveau politique ou associatif par exemple) permettrait, selon les dires de l'enquêtée, une forme d'engagement globale et cohérente.

En somme, les discours des enquêté·e·s mettent en lumière à la fois différents modes d'engagement et de rapport à l'engagement artistique. L'engagement oscille entre une implication centrée dans la pratique artistique, considérée par certain·e·s comme légitime et suffisante, et une volonté de conjuguer cette dimension à un engagement citoyen plus direct sur le terrain. La question de l'articulation entre engagement artistique et citoyen reflète en partie la manière et les raisons qui poussent les artistes à se saisir des différentes thématiques. Par ailleurs, cette pluralité de positionnements fait écho à ce que Larzillière (2023) nomme des « répertoires d'engagement », qui varient selon les trajectoires personnelles, les contextes d'action et les perceptions individuelles du rôle des artistes dans la société.

Il ressort que les artistes qui traitent de thématiques politiques, et plus spécifiquement de questions liées à la migration dans cette recherche, n'adhèrent pas systématiquement à une posture politique et engagée, bien que cela puisse être perçu ainsi par l'extérieur (par exemple, le public ou les médias peuvent avoir une lecture différente). Cependant, si certain·e·s artistes expriment une méfiance envers certaines dénominations, une majorité souligne néanmoins

l'importance d'une réflexion et d'une posture politique dans leur pratique et démarche artistique. Aussi, cette partie met en lumière, les tensions qui peuvent s'inscrire dans l'articulation de l'engagement citoyen et artistique, que ce soit pour conjuguer ces deux formes d'engagements ou pour les dissocier. Les frontières entre l'engagement artistique et/ou citoyen semblent être poreuses pour les un·e·s et définies pour les autres. De fait, il existe à la fois différents « modes d'exercice du métier théâtral » et différentes « conceptions du théâtre » qui influent sur les rapports à l'engagement (Mathieu et Roussel 2019: 19).

3.3. Convergences ou divergences artistique et/ou politique

La question des relations entre les artistes et les formes d'engagement renvoie aussi à une réflexion sur les rapports d'autonomie et de dépendance qu'ils·elles entretiennent avec les cadres institutionnels, politiques et économiques dans lesquels ils·elles s'inscrivent. Ainsi, l'engagement ne relève pas uniquement des positionnements et réflexions politiques ou artistiques individuels, mais se construit aussi en fonction des rapports que les artistes entretiennent avec des structures plus larges, dont le degré variable d'emprise peut être plus ou moins marqué (Buchet de Neuilly 2019). Cela met à nouveau en lumière, comme le souligne Glas (2023), la porosité entre le champ¹⁹ théâtral et le champ politique. Deux champs qui par ailleurs, comme le note Mathieu (2019), apparaissent relativement dépendants du champ économique. Cette interdépendance apparaît notamment à travers les tensions et les obstacles évoqués par les enquêté·e·s, contraint·e·s d' « adapter leurs discours et leurs pratiques à des attentes institutionnelles différentes » (Quercia 2019: 190). La pratique et démarche artistique ne peut donc être pensée indépendamment des cadres institutionnels, politiques et économiques dans lesquels elle s'inscrit, et qui fait « l'objet d'une interpellation pressante de la part d'acteurs extérieurs » (Mathieu 2009 : 97).

Depuis les années 1980 environ, comme l'explique Olivier Neveux, « une logique économique néolibérale » prend place, qui semble imposer aux théâtres de réfléchir en termes de « profit social évaluable » qu'ils génèrent (2019: 66). Dans cette perspective, de nombreux théâtres réfléchissent de plus en plus en termes de rentabilité financière, qui les conduisent à programmer des spectacles, comme l'exprime Mario « simples, divertissants, sans trop de décor, avec une

¹⁹ Le terme « champ » vient de la sociologie bourdieusienne qui fait référence, de manière sommaire, à « un microcosme au sein duquel se joue un jeu spécifique » (Bourdieu et Wacquant in Mathieu, 2019 : 85).

petite équipe ». A savoir, des spectacles peu coûteux et accessibles. Ces critères rejoignent ce que Neveux (2019) relève et critique comme étant les injonctions actuelles dans le milieu théâtral, soit de créer des pièces récréatives, compétitives et positives. Le champ théâtral, qui tend de plus en plus vers un modèle « industrie culturelle » où « [...]les frontières traditionnelles qui séparaient culture et économie, art et industrie, se sont estompées : la culture devient une industrie mondiale et l'industrie se mixte avec le culturel » (Lipovetsky et Serroy 2016 : 305), place les artistes face à des institutions et des spectateur·ice·s qui attendent du théâtre et le conçoivent de plus en plus comme un lieu de divertissement. Or, cette vision du théâtre, cette attente de divertissement, entre en tension avec celle défendue par les participant·e·s, qui perçoivent et conçoivent essentiellement le théâtre comme une pratique artistique critique, un espace de réflexion, d'enrichissement. Coralie souligne cette tension ainsi :

[...] je sens qu'il commence à y avoir une fatigue de ça, c'est-à-dire une envie de... moi j'ai l'impression, mais c'est peut être personnel, mais comme je disais tout-à-l'heure, mais j'ai l'impression y a eu tout un temps le théâtre documentaire était important, on avait envie de faire, on avait envie de traiter des sujets et entendre des sujets de manière un peu différente, que à la télé [...] et moi j'ai l'impression qu'il y a une fatigue de ça, que maintenant il y a énormément de podcast, il y a plein d'autres moyens en fait de ... de réfléchir sur des thématiques de société et j'ai un tout petit peu l'impression qu'on demande au théâtre aujourd'hui... d'emmener vers un ailleurs, un imaginaire, de développer plutôt des choses de l'ordre de la fiction, moi j'ai la sensation qu'il y a plus le côté divertissant aussi, le côté passer un bon moment plutôt que de réfléchir sur des sujets. (Coralie)

Dans un contexte où il existe une diversité de médiums à disposition pour se renseigner, apprendre et réfléchir, Coralie perçoit une fatigue (des publics et des institutions théâtrales ?) vis-à-vis du théâtre à visée réflexive sur des sujets donnés au profit d'un théâtre divertissant, pour, selon ses mots, « passer un bon moment ». Le constat d'une évolution concernant les attentes de registre et de forme se retrouve également dans la réflexion de Théo, qui dénonce une demande du théâtre conçu, selon ses termes, « pour faire voyager [...] et rendre la vie un peu plus belle ». Les deux artistes ici semblent opposer un contenu théâtral à caractère divertissant, qui s'appuie sur un registre perçu comme léger et accessible, à un contenu théâtral qui adopte une posture critique et politique (Glas 2024). Dans le discours des artistes, l'aspect divertissant est dépeint d'une manière négative, interprété non pas comme un enrichissement, mais comme étant en opposition avec un registre politique, qui cherche à susciter une réflexion critique (entre autres). Théo par exemple, s'agace notamment face au constat d'une valorisation des pièces consensuelles, dont les propos plaisent à tout le monde :

Y a un truc aujourd'hui où les gens sont fascinés par des histoires vraies, des histoires qui ne dérangent pas et les histoires universelles, et les endroits de ... enfin, y a un truc qui me met en colère, sincèrement quand tu vois certaines choses. Ou le rire facile, ou la pensée simplifiée, ou le ... ouais ça, ça me met en colère, ou les formes putassière qui cherchent qu'à plaire au public et à rendre tout le monde d'accord. Le pire moi c'est ça, c'est quand tout le monde est d'accord à la fin des spectacles (...) (Théo)

Dans ce passage, Théo rejette un théâtre qui évite les conflits, les désaccords, qui semble mettre tout le monde d'accord. Cette critique rejoint celle formulée par Neveux, pour qui l'art tend à devenir « un exotique passe-temps, indolore, le prétexte à quelque sortie tardive et conjugale [...]; cet art qui n'est pour beaucoup supportable que lorsqu'il est de stand-up, drôle, évident, conforme à l'attente [...] » (2019: 60). Ce qui est dénoncé ici c'est un théâtre qui devient un échappatoire à la réalité, qui doit être accessible au grand nombre, plutôt qu'un art qui « cherche à éveiller la conscience du spectateur et à renouveler son regard » (Boudier *in* Neveux 2019: 105). La critique présentée ici fait écho à la réflexion de Theodor Adorno telle que décrite par Menger. Où il explique que dans le cadre des sociétés occidentales, qui tentent d'enrayer « les crises économiques et les conflits sociaux », s'observe le « développement de la consommation artistique, à laquelle la société assigne des fonctions de divertissement, de jouissance individuelle » (2001: 197). Selon Adorno, les logiques de consommation et les industries culturelles auraient pour effet la « neutralisation » de l'art, lui ôtant sa fonction critique, voire subversive (*ibid.*). Aussi, à travers ces passages, les enquêté·e·s observent des attentes normatives portant sur la forme des pièces de théâtre (la mise en scène), sur le genre (un théâtre comique, par exemple) et le contenu (des histoires vraies, « universelles », par exemple). Cependant, ces attentes ne correspondent pas toujours aux démarches artistiques de ces artistes qui expriment une forme de décalage entre leurs pièces et les critères implicites ou explicites des logiques de programmation.

Les discours des enquêté·e·s mettent en lumière des logiques qui sont situées et façonnées par des contextes sociaux, culturels et politiques ainsi que par les tendances et l'actualité. Cela peut se traduire tant par des effets positifs que négatifs, dépendant du contenu et des sujets présentés : d'un côté, cela peut marginaliser des pièces de théâtres jugées « dépassées » ; d'un autre, cela peut permettre de faciliter la diffusion des pièces. Par exemple, pour Benoît, le sujet abordé dans sa pièce a constitué un obstacle à la diffusion. Il explique qu'un directeur de théâtre a refusé de programmer sa pièce car il l'a jugée comme étant « trop 2015 ». Cette remarque suppose que certaines thématiques sont perçues comme ancrées et situées dans une période ou une temporalité spécifique, et suggère que la pertinence d'un sujet dépend de son inscription dans l'actualité.

Ainsi, les pièces qui traitent de sujets jugés « passés de mode » peuvent rencontrer des difficultés à être programmées dans les théâtres. A l'inverse, les artistes qui se saisissent de sujets considérés « à la mode », c'est-à-dire qui reflètent l'actualité politique et sociale, semblent bénéficier d'un accès facilité à la programmation. En ce sens, aborder un sujet, une thématique actuelle et contemporaine, peut être considéré comme un levier stratégique pour la diffusion du spectacle au sein des institutions théâtrales. C'est ce que Théo suppose lorsqu'il évoque la forte demande actuelle autour des oeuvres qui traitent de la montée du fascisme par exemple :

Aujourd'hui il va y avoir une grande mode du travail autour de la montée du fascisme, aucun théâtre, aucune institution [...] ne peut se rendre complice du fascisme, donc y a une grande, grande facilité et une grande, grande demande de ça. [...] Donc non, ça va pas du tout être difficile de travailler là-dessus , ça va même être... tout le monde demande ça, par contre, ce qui va être compliqué c'est de créer une oeuvre qui soit à un endroit intrigant, parce que si tout le monde se dit à la fin "super un spectacle antifasciste, nous le sommes aussi, levons nous, nous sommes tous d'accord d'être antifasciste" et tout le monde rentre bien tranquillement à la maison, ça n'a aucun intérêt pour moi, ça ne fait rien bouger (...)
(Théo)

Dans ce passage, Théo souligne par ailleurs des risques, ou des enjeux spécifiques, induits par cette facilité de diffusion de la pièce, auxquels il souhaite prêter une attention particulière. Ce que Théo semble exprimer ici, c'est le refus de se contenter d'une réflexion dite facile, attendue et consensuelle.

Par ailleurs, la valorisation des formes de théâtre dites « entertainment » (Mario), s'explique par une pression, pour reprendre les propos de Mario, qui « demande à ce que les salles soient pleines ». Cela engendre une multiplication des formes, comme « les comédies, ainsi que des spectacles au décor peu onéreux », qui « concentre ses efforts sur l'aval de la filière au détriment de la création » (Parigot 2019: 5).

Si vous programmez des formes hypers intéressantes, hyper intelligentes, très contemporaines, qui vont faire avancer la chose, votre salle, elle sera à moitié vide. Vous allez remplir beaucoup plus facilement avec un humoriste à la mode. Déjà, ça va pas... Bon, ça dépend. Il va peut-être demander très cher, s'il est à la mode, mais ... mais ça vous coûtera beaucoup moins cher que si vous prenez une troupe de quinze personnes. (Mario)

Bien que la stratégie évoquée ici semble faire référence au mode de fonctionnement des théâtres privés, dont l'objectif principal est « de minimiser le caractère aléatoire et peu rentable du produit culturel » (Parigot, 2019: 5). Le théâtre public (qui est celui privilégié par les artistes de la recherche), tend à développer des pratiques similaires afin de répondre aux attentes de

diffusion. En effet, comme l'explique Neveux, qui reprend l'approche de Pierre Dardot et Christian Laval sur le néolibéralisme : « De multiples indices témoignent de l'absorption progressive du monde théâtral par la logique néolibérale. Celle-ci ne se caractérise jamais par moins d'État, mais toujours par la privatisation de ses compétences, par l'instrumentalisation, plus ou moins subreptice, de fonds publics au bénéfice de profits privés (immanquablement dans ce sens-là) et par la transformation de l'État en "État entrepreneurial" » (2013: 21). Ainsi, ce qu'exprime Mario, c'est une difficulté grandissante à démarcher des théâtres avec une grande équipe, à cause du coût engendré, et une œuvre subversive ou novatrice qui ne semble plus correspondre aux attentes du marché ou de certaines institutions théâtrales.

Cela peut conduire à une standardisation de l'offre, qui, comme critique Théo, « cherche qu'à plaire au public et rendre tout le monde d'accord ». Ainsi, deux pôles semblent se dessiner, l'un, en rupture avec la demande, qui prend des risques malgré l'exigence de rentabilité, et l'autre qui répond à cette demande, garantissant ainsi de longues exploitations (Langeard 2012). L'uniformisation des productions est également accentuée par la « logique programmatrice » qui détermine largement ce qui est montré sur scène, comme le met en évidence Mario dans son discours :

Et après il y a des programmeurs, des programmatrices qui ont le courage, qui vraiment défendent une idée, une manière. Une chose comme ça. Puis d'autres qui préfèrent ... peut-être même aussi les comprendre... Sauver leur place. Ouais, voilà. Puis après de dire, mais en fait, un humoriste à la base, c'est super, tout le monde est content, tout le monde a rigolé. (Mario)

Cela signifie que les programmeur·ice·s qui choisissent de soutenir des spectacles qui s'écartent des attentes habituelles (soit des spectacles *entertainment*) – c'est-à-dire, qui ne répondent pas aux logiques commerciales, qui affirment ou défendent de nouvelles idées, parfois susceptibles de ne pas plaire à un large public – prennent un réel risque. En suivant la réflexion de Jean Jourdheuil, telle qu'évoquée dans les travaux d'Olivier Neveux (2013), on comprend que les programmeur·ice·s, qui sont des acteur·ice·s clés de la sélection des spectacles, occupent une position centrale en tant qu'interlocuteur·ice·s et intermédiaires entre les artistes et le public. Selon Jourdheuil toujours, ce système contraint et limite les artistes dans leurs propositions d'œuvres.

Par ailleurs, si une partie des institutions théâtrales réfléchissent leur programmation en fonction de l'actualité ou des attentes du marché, de l'autre côté, comme l'explique Assassi (2003), les artistes revendiquent une indépendance (réelle ou supposée) vis-à-vis du marché lors de la création de leurs œuvres. Les propos de Benoît illustrent cette posture :

Non, non, on a pas du tout fait d'étude de marché, de terrain, en se disant « mais on arrive un peu tard ». Non, c'est déjà suffisamment difficile de trouver des thématiques, de dire « tient sur quoi on va partir cette année » et des fois les interviews, ils nous tombent dessus aussi, d'un coup il y a une rencontre et on se dit « bah voilà, il faut que je l'amène au bout en fait ». (Benoît)

En outre, bien que le théâtre de divertissement soit privilégié dans certains théâtres et contextes, cela ne reflète pas les intérêts de l'ensemble des institutions théâtrales. En effet, certains théâtres, où les directeur·ice·s et programmeur·ice·s soutiennent un répertoire dit politisé ou engagé, valorisent et programment des pièces qui abordent des problèmes sociaux et politiques, comme en témoigne Lou :

C'est-à-dire que pour l'instant, là je suis en train de démarcher. Je l'ai présentée à un théâtre, qui a hyper apprécié le projet, qui est très soutenant, je sens que là à Bruxelles y a un sérieux, un réel plaisir à soutenir les projets comme ça, engagés, qui soulèvent, qui parlent d'autres pays, d'autres manières de vivre, et puis je vais vers des lieux où je sais qu'ils sont répondants, pour avoir un premier soutien. (Lou)

A travers ce passage, Lou met également en lumière le fait que les artistes semblent connaître et facilement identifier les structures qui partagent leurs valeurs, qui défendent les mêmes orientations politiques. Cela permet aux artistes de cibler, lors du démarchage, les théâtres et les structures qui sont en adhésion avec leurs idées, leur posture artistique et politique. Le soutien pour des projets engagés n'est néanmoins pas garanti dans l'ensemble des structures théâtrales. En effet, cela dépend de l'orientation et de la réflexion politique des personnes qui programment les pièces.

Après, c'est clair que ça serait complètement dingue d'aller jouer cette pièce dans le théâtre où on sait que le directeur ... plus fachos tu meurs. Mais par exemple, il prendra jamais ce genre de pièce dans sa programmation et on le sait. (Lou)

Ici, Lou met en évidence l'importance de la compatibilité avec l'orientation politique (entre autres) des responsables de la programmation. Ainsi, la posture politique des directeur·ice·s joue un rôle fondamental dans le choix de la programmation. Comme le suggère Théo, la question de la cohérence, tant artistique que politique, lors du démarchage notamment, joue un rôle pour les

artistes qui semblent rechercher une cohérence entre leurs valeurs et celles des institutions vers lesquelles ils et elles se tournent :

[...] Et dans les théâtres publics y a différentes maisons, y a différents directeurs, directrices, donc ça dépend des liens que tu as avec tel·le ou tel·le, et après y a des questions qui se posent. [...] J'essaie de trouver des endroits, ou des gens qui travaillent dans des théâtres qui ont des réflexions intéressantes, artistiques. (Théo)

Les propos de Théo suggèrent une recherche de lieux qui partagent une vision artistique et politique alignée avec l'artiste. Toutefois, selon ce metteur en scène, cette posture semble être assez idéale et ne prend pas en compte la précarité (financière) de cette profession (Langeard 2012) :

Par exemple, le théâtre de Liège qui est subventionné par une industrie de l'armement, qui est extrêmement bourgeois, bon c'est un des théâtres les plus riche de Belgique, donc évidemment tu as envie d'aller chercher de l'argent dans les endroits qui ont de l'argent sinon tu peux pas payer les gens avec qui tu joues mais par exemple, eux c'est pas les premiers avec qui je vais discuter. (Théo)

Dans ce passage ressort aussi la question des convergences ou divergences politiques, qui apparaît comme un enjeu important au sein des discours des enquêté·e·s. Par exemple, plusieurs des enquêté·e·s expriment des préoccupations quant à la possibilité de produire des pièces politiques, engagées voire subversives dans un contexte européen marqué par la montée des partis de l'extrême droite populiste²⁰ au pouvoir dans le contexte européen (Ünal Eriş et al. 2021). Dans le cadre de cette recherche, ce constat s'inscrit principalement dans les contextes français et belge. Ainsi, si « une certaine proximité idéologique » (Quercia 2019: 207) entre les artistes et les représentant·e·s des pouvoirs publics peut favoriser une autonomie, à l'inverse, une divergence d'orientation politique ou idéologique semble peser sur la production des œuvres artistiques. Naïm, par exemple, s'interroge sur l'influence de l'« État » sur le travail des artistes, en soulignant la dépendance à son égard, dans la mesure où ils et elles tirent « la plupart des ressources financières et logistiques » de ce dernier (*ibid.*: 203).

²⁰ Comme le souligne Mudde (2007), « various terms are used to categorize far-right parties, such as 'radical right', 'extreme right', and 'populist radical right' » (in Ünal Eriş et al. 2021).

J'ai l'impression qu'aujourd'hui on peut avoir de l'argent pour travailler que si on a une thématique sociale ou politique dans son spectacle mais que en fait dans le traitement il faut que ça conforte finalement l'état des choses et même plutôt globalement l'Etat, c'est à dire la République etc. ou alors une certaine vision de ce qu'il faudrait changer qui dérange pas trop mais je pense que si on traite réellement des sujets qu'on nous a demandé de traiter, ou qui sont encouragés à être traités, c'est plutôt des bâtons dans les roues oui. Mais ... en France le théâtre subventionné, y a ce problème là quoi. Vu que c'est l'Etat qui donne l'argent, en fait ... si l'Etat se droitise comme c'est le cas actuellement, c'est-à-dire qui voudrait qu'on conforte absolument l'état des choses, donc si on fait autre chose, bah en fait, en fait je pense que ça va pas très loin. (Naïm)

Autrement dit, dans le contexte d'un « État qui se droitise », Naïm semble remettre en cause la capacité de l'État à maintenir son idéal démocratique. La critique émise par Naïm fait écho aux propos évoqués par Howard S. Becker, pour qui l'État « défend ses intérêts en soutenant ce qu'il approuve et en mettant des entraves à ce qu'il désapprouve, ou en l'interdisant purement et simplement : il intervient dans la production des oeuvres soupçonnées de desservir ses intérêts en les censurant à des degrés divers [...] » (Becker 2010: 179-180). Dans ce passage, Naïm questionne l'intervention de l'État, à savoir, l'organe qui s'incarne dans différentes « structures et mécanismes spécifiques » (Bourdieu 1993: 51). Plus précisément, l'État désigne ici l'ensemble des institutions et politiques culturelles qui permettent de financer et administrer le milieu théâtral. Telles que les institutions administratives (services de l'État, collectivités territoriales, établissement public à caractère administratif) (Salaméro et Julhe 2019: 11) qui interviennent à différents niveaux (national, régional, local) via le ministère de la Culture et les collectivités locales (Glas 2023), et qui participent au financement et à l'orientation des pratiques artistiques, notamment dans les théâtres subventionnés. Il remet ainsi en question, pour reprendre les termes de Gérard Noiriel, les « relations de pouvoir qui existent dans le petit monde du théâtre public » (*in* Glas 2023: 14). Ainsi que leurs effets sur les logiques de production, de financement et de diffusion des pièces de théâtre.

Par ailleurs, en critiquant la politique de l'État, alors même que l'État assure l'essentiel des financements via les subventions, les artistes s'exposent, d'après Naïm, au risque de ne pas voir leur projet artistique soutenu. Ce qui révèle une forme de dépendance vis-à-vis des orientations politiques du moment (Proust 2009). Ainsi, en « assurant l'essentiel du financement [...] les collectivités publiques orientent, à plusieurs titres leurs activités », autrement dit, elles « maîtrisent l'essentiel de la demande » (*ibid.*: 98), en évaluant non seulement la qualité esthétique des pièces, mais aussi leur inscription et leur conformité aux priorités politiques en vigueur.

Lou interroge également l'impact de la montée de « l'extrême droite » au pouvoir sur la diffusion des pièces de théâtre à caractères politiques et/ou subversifs :

Quand je vois là encore la domination et l'extrême droite qui fait que monter [...] faire de l'art c'est une arme et nous en Occident on oublie, parce qu'on a le droit, enfin on est soutenu. Et encore, peut être pas pour aussi longtemps, parce que dès que y a un projet politique, on est vite bridé, en France, très peu de théâtre, de plus en plus de ... ne veulent pas... Enfin, si ce n'est pas pour faire rire la galerie, faire un divertissement, le projet n'a pas de valeurs quoi. En tout cas, [...] ça fait peur à beaucoup de personne quoi, de soutenir certains projets, parce qu'ils ont un certain propos, et peuvent être vraiment... ouais, la porte de prendre d'autres pensées, de prendre des points de vue, de se positionner et ça on en veut de moins en moins quoi. (Lou)

Dans son discours, Lou considère le théâtre, la pratique artistique, comme une forme de résistance, comme un outil de lutte. Cependant, si dans sa perspective la pratique théâtrale permet de résister contre la politique au pouvoir par exemple, paradoxalement, la politique du pays peut contrôler, « brider », la diffusion de pièces de théâtre politique (dans le sens engagées, critiques, sources de débats). A travers ces propos, Lou souligne ici un rapport de dépendance des artistes aux structures théâtrales ainsi qu'au soutien institutionnel. Il semble que les contraintes imposées de l'extérieur (par la montée de l'extrême droite dans cet exemple) sur les projets artistiques jouent un rôle structurant à l'intérieur du champ théâtral, et sont perçues comme une menace directe de leur autonomie artistique (Proust 2006). En ce sens, en dépit du caractère subversif, politique, de la posture critique donnée au théâtre par les artistes, il paraît également être l'expression, dans une certaine mesure, de la société dans laquelle il s'inscrit.

Par conséquent, malgré une volonté d'autonomie vis-à-vis des valeurs artistiques, sociales et politiques, et celles des institutions qui les soutiennent, les artistes doivent composer tant avec les attentes institutionnelles que celles des publics. En ce sens, comme l'indiquent Bureau et al. (2009), les artistes doivent s'adapter aux évolutions et aux réalités de ce milieu artistique, ainsi qu'au contexte politique dans lequel ils et elles exercent leur pratique. Les artistes sont ainsi contraint-e-s d'ajuster leur vision de la pratique artistique « afin de s'assurer des revenus suffisants à leur survie et à la diffusion de leurs œuvres » (*ibid.*). Il s'agit de faire des choix tactiques, voire des compromis, pour assurer la diffusion de leurs pièces.

En somme, les relations entre art et politique apparaissent comme complexes et lieu de tensions. Cette partie permet de mettre en lumière non seulement les rapports que les artistes entretiennent avec le politique, mais également les différentes dimensions et formes politiques données à leur pratique artistique. Cela permet aussi de montrer les manières dont ils·elles envisagent et construisent leur engagement au sein de leur pratique artistique. L'engagement artistique émerge et s'inscrit tant dans leur démarche créative, leur réflexion artistique qu'au travers des thématiques abordées dans les différentes pièces. La réflexion politique des artistes est ainsi présente dans l'ensemble du processus de création. Cela se traduit par exemple par les choix de production (lieux de diffusion, source de financement), des choix esthétiques (la forme et le genre), les publics visés, les thématiques abordées et les réflexions qui émergent.

4. Défis et négociations qui traversent le processus de création

Les trois premières parties de l'analyse ont permis de mettre en avant les différentes logiques qui amènent les enquêté·e·s à aborder des questions politiques et sociales, notamment celles liées aux questions liées à la migration, au sein de leur pratique théâtrale. Ces parties mettent en lumière la diversité des formes et des logiques d'engagement et des positionnements politiques que les artistes développent le long de leur démarche artistique. Cette dernière partie s'intéresse quant à elle aux tensions et négociations qui traversent le processus de création et de diffusion des pièces de théâtre, et qui orientent la pratique artistique des participant·e·s. Cela permet de mettre en évidence les contradictions et les rapports de pouvoir qui traversent le milieu théâtral et la manière dont les participant·e·s abordent et négocient cela.

L'analyse des entretiens met en évidence une pluralité de tensions et d'enjeux qui émergent à différentes étapes du processus artistique, depuis le choix du thème jusqu'à la diffusion de la pièce, et qui varient selon les postures (artistiques, politiques ou citoyennes) adoptées par les artistes. Ces enjeux se déclinent également à plusieurs niveaux, personnel (par exemple concernant des questionnements et réflexions éthiques), professionnel (par exemple, les relations institutionnelles ou le rapport au public) ou encore sociétal (par exemple, la visibilité ou la réception des œuvres). En outre, si certains enjeux dépendent des thématiques abordées, d'autres sont plus spécifiquement liés à la pratique artistique théâtrale. Il est ainsi possible de distinguer deux grandes catégories de tensions, l'une qui est spécifique aux enjeux de représentation théâtrale des questions liées à la migration, par exemple des questions de légitimité, de parole, de

responsabilité éthique ou de risque de stigmatisation; et l'autre qui s'inscrit plus largement dans le fonctionnement du champ théâtral contemporain, avec des enjeux qui révèlent des tensions liées aux choix de programmation, au soutien institutionnel.

Aussi, les trois premières sous-parties suivantes s'inscrivent dans le débat scientifique qui a émergé ces dernières années sur le théâtre postmigrant. Ces sous-parties montrent les positionnements éthiques des artistes, « (...) highlighting that acts of representation, narration and participation involve ethical choices and implications and have instrumental power in shaping the perception and reception » des discours sur les questions liées à la migration (Musca 2019: 4). Comme l'indique Musca, « [c]reating theatre about and/or with migrants, refugees and asylum seekers goes beyond encountering otherness; it also entails a critical (re)examination of our own cultural, political and socio-economic positions and privileges. » (*Ibid.*).

La sous-question qui se réfère à cette quatrième partie est la suivante : **À quels défis sont confronté·e·s les artistes lors du processus de création et de diffusion des pièces ?**

4.1. Parler pour ou parler avec

Dans le contexte du processus créatif, tout comme dans celui de la recherche, se saisir de la parole d'autrui ou de l'expérience d'autrui, et plus spécifiquement, se saisir de la parole de personnes « less privileged » (Alcoff 1991), à savoir dans cette recherche, des personnes dans des situations précaires ou qui sont marginalisées, constitue un enjeu important. En effet, comme le souligne la philosophe américaine, Linda Alcoff, « (...) the practice of privileged persons speaking for or on behalf of less privileged persons has actually resulted (in many cases) in increasing or reinforcing the oppression of the group spoken for » (1991: 7). Toutefois il convient de préciser que par cette observation, Alcoff ne cherche pas à réduire la question à une simple injonction au « only speak for oneself », qui ne constitue pas une solution, mais entend au contraire en souligner la complexité. Dans cette perspective, Alcoff soulève une série de questions qui ouvrent une réflexion quant au fait « to not speak for others » : « if I don't speak for those less privileged than myself, am I abandoning my political responsibility to speak against oppression, a responsibility incurred by the very fact of my privilege ? If I should not speak for others, should I restrict myself to following their lead uncritically ? Is my greatest contribution to *move over and get out of the way* ? » (1994 : 288). Autrement dit, plutôt que de complètement

cesser de parler pour, Alcoff défend l'idée que les personnes qui parlent pour les autres devraient le faire uniquement « out of a concrete analysis of the particular power relations and discursive effects involved » (*ibid.*: 301). En référence à l'article de Gayatri Spivak (1988) « Can the subaltern speak ? », qui met en lumière les problématiques liées à la représentation des groupes dits « subalternes » par des personnes en position privilégiée. Il s'agit d'interroger les rapports de pouvoir sous-jacents aux démarches visant à « faire entendre » la voix et, en ce sens, les parcours des personnes marginalisées. Cela pose la question de qui détient la narration, qui est le ou la protagoniste du récit partagé dans la pièce de théâtre.

(...) dans le premier [spectacle] les personnes qui étaient demandeuses d'asile quand on les a rencontrées, témoignaient de leur vécu de demandeur d'asile, elles témoignaient de leur histoire et de leur vécu, c'était leur partition (...). (Coralie)

Ainsi, cette partie se penche plus spécifiquement sur les productions artistiques qui mobilisent comme matériau premier pour leur pièce les récits de vie ou les témoignages de personnes souvent précaires et marginalisées. Plus précisément, cette partie permet d'interroger les discours des enquêté·e·s qui mettent en exergue les potentiels rapports de pouvoir et d'asymétrie qui structurent les modes de représentation et de narration des récits de vies de personnes requérantes d'asile ou réfugiées au sein de leurs pièces de théâtre. Comme l'indiquent Blomfield et Lenette, il existe de nombreux « pièges éthiques », et méthodologiques qui peuvent surgir lors de la création d'œuvres « aiming to document and share experiences of forced displacement » (2018: 323). C'est pourquoi il est important de discuter de la manière dont les artistes abordent les questions de représentation, en particulier « when collaborating with people from refugee and asylum seeker backgrounds » (*ibid.*). Pour faire un parallèle avec des recherches en sciences sociales par exemple, les décisions méthodologiques prises lors des recherches ont un impact « on who gets to hear a refugees' story, the meaning a story conveys, and, consequently, the implications a story might have for forced migrants » : « What we as researchers, [...] do with the stories gathered from forced migrants can contribute to their social and political invisibility, or our scholarship can be a tool to amplify refugee voices as forms of knowledge [...] » (Saltsman et Majidi 2021: 1).

Dans le champ théâtral, les dilemmes méthodologiques et les enjeux liés à la représentation éthique sont également présents, multiples et complexes. C'est ce que souligne Stuart Young,

professeurs d'études théâtrales : « Because fact-based²¹ theatre is primarily derived from the testimony of real people and because of contingent assumptions about that theatre's a priori claims to, and investment in, "truth" and authenticity, its dramaturgical practices raise a wide range of exigent ethical questions. » (2017: 21). Dans l'un de ses articles, Young, qui examine les responsabilités des artistes « in collecting, editing, and re-presenting real people's testimony » (2017: 21), explique qu'il existe des problèmes d'ordre éthiques à chacune des étapes de la production artistique. Il reconnaît cependant des potentiels positifs à ces démarches artistiques, comme la création d'un espace de visibilité. Ainsi, des questions méthodologiques et éthiques spécifiques se posent en termes de constructions et représentations des discours. Dans ce cadre, les pièces qui sont créées à partir de récits, et qui représentent des récits d'expériences vécues de personnes requérantes d'asile ou réfugiées, constituent également une forme de production de connaissances. Cela fait écho au travail artistique du *postmigrant theatre*, qui essaie de « challenge, subvert and disrupt traditional narratives [...] and open them up to new and more complex perspectives and aesthetic approaches » (Hallensleben et Schramm 2023: 5). Ou encore, « to open up new spaces for marginalized voices, beyond the narrow and often one-dimensional representations of migrants and other minorities. » (*Ibid.*). Ces préoccupations et débats ressortent essentiellement au sein des entretiens menés avec Coralie, Benoît et Mario.

Par exemple, dans son discours, Coralie met en lumière des réflexions méthodologiques et éthiques similaires à celles des chercheur·e·s qui mènent des études auprès de groupes de personnes marginalisées et précaires. Afin d'éviter toute violence épistémique engendrée par la prise de parole de personnes en position privilégiée (comme les artistes de la recherche en raison de leur statut, de leur nationalité et appartenance ethno-raciales), qui s'expriment *pour* ou *à la place des* « personnes minorisées d'ores et déjà invisibilisées », il est essentiel que les artistes mènent une réflexion approfondie (Alcoff 1991; Quercia 2020; Le Gallo et Millette 2019 : 5). La réflexion se porte tant sur la méthodologie que sur la posture artistique choisie, ceci, tout au long du processus de création . Coralie l'exprime ainsi :

Après si je peux juste préciser, ou le prendre autrement, je crois que dans les spectacles qui du coup s'attachent à des questions de société, c'est un versant de la représentation où... dont on ne peut plus faire l'impasse aujourd'hui, c'est peut-être pour ça aussi que je pose la

²¹ Ce que Young qualifie de « fact-based theatre », fait référence au théâtre « that is created wholly or substantially from interviews or conversations with people ». (2017: 22)

question des luttes ou quels types de personne on est, qu'est-ce qu'on fait dans nos vies pour se permettre de parler de sujet. Et si par exemple on parle des questions migratoires, par exemple dans l'histoire de notre groupe ça nous semble impossible de le faire sans avoir au plateau, travailler avec des personnes qui ont vécu ces parcours-là, et, que je trouve qu'il y a une exigence à avoir et ... sur la représentation, sur le processus de travail, pour moi on ne peut plus être hors sol et parler de ces sujets là un peu de loin, en tapant un peu des beau doigts et en faisant un joli spectacle si je le résume un peu crûment. (Coralie)

Coralie précise que le processus créatif ne peut se concevoir sans la participation active des personnes concernées²² : « On avait du mal à imaginer qu'on pouvait faire un spectacle sans voir et parler avec les personnes concernées. [...] ». La démarche décrite par Coralie renvoie au texte critique de Spivak cité précédemment, avec lequel il est possible de faire un parallèle, au sein duquel la philosophe explique que « the subaltern cannot speak » (1988: 104). C'est-à-dire que les subalternes²³ seraient réduit·e·s au silence, dans le sens où les subalternes ne sont pas entendu·e·s ou écouté·e·s. Selon Spivak, dont le texte influence largement la théorie postcoloniale, il est essentiel de repenser la manière dont les intellectuel·le·s abordent la parole des subalternes. La philosophe souligne que les subalternes, n'ont pas de voix propres dans le discours dominant, ce qui rend leur représentation par des intellectuel·le·s à la fois complexe et problématique. Il semble que Spivak dénonce les mécanismes et structures de pouvoir qui empêchent certaines personnes de parler ou d'être entendues, et rend attentif au fait de ne pas parler à *la place de*, mais de privilégier le *parler à*, le *parler avec*. Comme le suggère Alcoff (qui valorise cette démarche), favoriser le dialogue permet d'atténuer « les dangers d'impérialisme épistémique » et les possibilités de « fausses représentations » (1991: 23).

Lorsqu'il est question de personnes marginalisées, discriminées ou stigmatisées²⁴, il semble que les artistes du milieu théâtral sont, comme les chercheur·e·s en sciences sociales, traversé·e·s par des questions de légitimité de se saisir de la parole de tel ou tel groupe social. En effet, dans le discours de Coralie émergent de nombreux questionnements, qui, selon elle, incitent les artistes à se remettre en question et à « bouger » ou « se décaler », pour reprendre ses mots, afin de s'engager de manière éthique et critique sur les thématiques abordées par les artistes.

²² Les personnes concernées en question dans le spectacle de Coralie sont des requérant·e·s d'asile ou des réfugié·e·s qui ont été confronté·e·s aux politiques migratoires européennes, ou qui ont vécu dans des centres d'accueil.

²³ Le terme subalterne fait référence aux personnes marginalisées, non-privilégiées, dû à des désavantages structurels.

²⁴ Les personnes marginalisées, discriminées ou stigmatisées le sont « [à] cause de leur condition précaire sur le plan juridique et de leur origine extracommunautaire qui fonctionne aujourd'hui comme un signe stigmatisant, traitements différentiels, stéréotypes ethniques et racistes, problèmes psychosociaux sont une réalité quotidienne pour les [requérant·e·s d'asile] » (Rosita et Dahinden 2004: 7)

Donc voilà, c'est des questions aussi de représentation, de légitimité et de... d'impliquer les personnes concernées, mais c'est des vraies questions que se pose le milieu artistique théâtral, c'est des questions qui vont loin aussi, de "est-ce que si j'ai pas vécu, je ne peux pas représenter, si je suis un comédien, est-ce que je ne peux pas ..." et en fait on est en plein dans ces questions qui sont aussi très importantes. ça nous oblige aussi à bouger et à se remettre en question, je trouve ça vraiment important et riche en fait. Et, je le vois pas du tout comme "ah on ne peut plus faire ça" ou quoi, enfin si ça arrive, ça nous oblige un peu à nous déplacer et à ... (Coralie)

L'intérêt de ces questionnements réside dans la nécessité pour l'artiste de réfléchir à sa propre position et à ses intentions, afin de pouvoir continuer à aborder des thématiques et des enjeux potentiellement éloignés de sa propre réalité (Lanteigne et al. 2021). Ainsi, dans le prolongement des réflexions de Alcoff (1991; 1994), Spivak (1988), et de Young (2017), Coralie met en lumière un point essentiel : il ne s'agit pas, pour une personne privilégiée, dans ce cas les artistes qui sont souvent associé-e-s au statut d'intellectuel-le-s²⁵, de renoncer à traiter de ces questions ou de renoncer à s'engager artistiquement avec les voix dites marginalisées, mais plutôt de le faire en tenant compte de ses propres privilèges et de leurs potentiels impacts.

D'autres problématiques traversent le milieu théâtral, auxquelles les artistes se confrontent, tels que les enjeux d'instrumentalisation, de représentation, ou encore d'appropriation culturelle. Cela les incite, à nouveau, à porter une attention particulière sur la manière dont ils ou elles s'emparent des récits ou des sujets, en interrogeant leur démarche artistique ainsi que les rapports de pouvoir qui en découlent.

La question de l'appropriation culturelle est un sujet très controversé, qui donne lieu à de nombreux débats au sein de la littérature académique ainsi que dans le milieu artistique. Succinctement, l'appropriation culturelle en arts par exemple, correspond et englobe des événements variés : « (1) the representation of cultural practices or experiences by cultural "outsiders" (sometimes called "voice appropriation"); (2) the use of artistic styles distinctive of cultural groups by nonmembers; and (3) the procurement or continued possession of cultural objects by non members or culturally distant institutions » (Matthes 2016: 343). Matthes précise que « there is general agreement that if cultural appropriation is morally objectionable, it is only objectionable when a member of a dominant cultural group appropriates from a member of a marginalized group» (*ibid.*: 347). Il apparaît que l'appropriation culturelle est moralement condamnable lorsqu'il y a une asymétrie de pouvoir entre les deux cultures concernées et dès lors

²⁵ Dans son texte, Spivak (1988) désigne les intellectuel-le-s comme les personnes privilégiées.

où elle peut être préjudiciable aux sujets de l'appropriation. Young considère, par exemple, que l'appropriation culturelle peut accentuer la discrimination envers les membres d'une culture en véhiculant une représentation incorrecte, déformée de celle-ci, et décrit l'appropriation culturelle comme étant « inherently bound up with the oppression of minority culture » (2010: 4).

Le risque d'être accusé d'appropriation culturelle constitue un enjeu auquel Benoît s'est confronté lors de la création de sa pièce. Cela l'a rendu conscient de cette problématique et l'a incité à se renseigner sur le sujet, à explorer les enjeux liés à l'appropriation culturelle; il s'est donc saisi de la critique afin de mieux comprendre les implications et répercussions que peut avoir sa démarche artistique.

Et il [un directeur de théâtre] disait que y avait une appropriation culturelle, qu'on était des blancs, qui s'emparaient du sujet (..) d'un noir (...). Et là, on s'est pris une grosse claque parce que moi je m'attendais pas à ça, et j'étais pas assez... j'avais pas assez plongé dans ce sujet là. Donc, là pendant un an, j'ai plongé dedans, j'ai essayé de payer des gens qui interviennent dans ce milieu là pour qu'ils m'éclairer tous les angles-mort que j'aurai pas pu voir (...) (Benoît)

La remarque formulée par le directeur souligne la nécessité, pour les artistes, de questionner leur approche lorsqu'ils et elles s'emparent de récits qui appartiennent à des personnes « less privileged », pour reprendre les termes de Linda Alcoff. Cela met en lumière l'importance de développer une conscience critique vis-à-vis des écueils potentiels, tels que l'appropriation ou l'instrumentalisation des voix marginalisées, susceptibles d'apparaître tout au long du processus de création et de réflexion. La réaction de Benoît illustre ici une volonté d'adopter une posture réflexive, et de s'informer sur la notion d'appropriation culturelle pour retravailler au mieux son spectacle. Comme souligné également par Coralie, pour Benoît il ne s'agit pas de renoncer à la création du spectacle mais « d'éclairer tous les angles morts », pour reprendre ses termes. Dans son cas, cela consiste à effectuer des recherches sur le sujet et à solliciter l'avis d'expert·e·s engagé·e·s sur ces questions. Par ailleurs, comme il apparaît au sein du discours de Benoît, la réflexion autour de l'appropriation culturelle met en lumière les potentielles conséquences concrètes que cela peut avoir sur la carrière des artistes, par exemple en ayant un impact négatif sur la diffusion du spectacle ou sur la réputation professionnelle des artistes : « (...) actuellement tu peux vraiment te faire épingle si tu réfléchis pas bien à ça, y'en a qui ont payé le prix lourd quoi. » (Benoît). Dans ce contexte, afin d'éviter d'être à nouveau accusé d'appropriation

culturelle, Benoît met en place des stratégies pour rendre visible sur scène la conscience et la réflexion vis-à-vis de cette problématique.

Le spectacle commence comme ça, y'a la première comédienne qui arrive en chantant cette phrase et en fait ils se croisent avec [Samuel]²⁶ et y a un relai physique, ils se touchent juste l'épaule et quelque part c'est comme ça qu'on explique le relai, il nous laisse sa parole, il nous laisse ce moment pour prendre ses mots quoi. Mais que tout ça ça vient de cette figure là en fait, qu'on voit pas, enfin qu'on voit, on voit pas son visage et qui réapparaît à la fin. Donc c'était une manière pour nous de dire « on a bien traité ces sujets-là, [Samuel] est là et tant qu'il est à côté de nous, la notion d'appropriation culturelle elle est pas là ». On n'a pas nous, pris la plume en se disant « mais si on inventait, on va écrire un texte sur quelqu'un qui traverse toute l'Afrique », tu vois ? c'est pas ça. (Benoît)

Dans son discours, Benoît suggère que l'introduction d'un relai physique sur scène – geste qui symbolise la transmission de la parole – est une manière de souligner le respect du témoignage de Samuel (qui participe à la création et aux représentations), et donne ainsi la légitimité au metteur en scène de le mobiliser. Son discours suggère que la présence de Samuel sur scène, comme témoin, leur évite d'entrer dans une forme d'appropriation ou d'instrumentalisation de son récit.

La question de l'instrumentalisation apparaît également au sein du discours de Mario, qui pour rappel aborde notamment la thématique de l'hospitalité à travers les récits d'habitant·e·s d'un village en France (qui accueillent une famille en situation d'exil). Mario souligne les enjeux liés au danger d'instrumentalisation des témoignages de personnes requérantes d'asile. A travers son discours, il fait remarquer la nécessité de réfléchir aux conditions et explications de la participation de cette famille au processus artistique.

« (...) et à un moment donné, [certains habitants du village] ont raconté comment ils ont accueillis, comment ils accueillent, sans qu'on ... je voulais surtout pas instrumentaliser cette famille syrienne, qu'on a jamais rencontrée, parce que je voulais pas faire l'artiste qui fait des trucs quoi » (Mario)

A travers le discours de Mario apparaît un souci d'éthique artistique lié à la prise en considération, ici, des personnes requérantes d'asile : D'un côté, ne pas inclure les personnes qui sont « accueillies » au sein du village revient, dans des contextes spécifiques, à parler à leur place, ce qui constitue une forme de violence épistémique, du fait d'invisibiliser la parole des personnes marginalisées depuis une position dominante. De l'autre, inclure leur parole (ou leur présence) dans le processus de réflexion et de création, lorsqu'elle est déconnectée du sujet

²⁶ Prénom fictif

artistique (soit la question de l'hospitalité du point de vue des personnes qui accueillent), peut basculer dans une logique d'instrumentalisation, en réduisant leur parole à une participation symbolique (Arda 2019). Ainsi, lorsque Mario dit « je ne voulais pas faire l'artiste qui fait des trucs quoi », il semble affirmer par-là sa volonté de ne pas instrumentaliser cette famille et son récit pour son spectacle, donc à contraindre la famille à participer au spectacle et, par exemple, les « forced into the role of victimhood » (*ibid.*: 322).

Aussi, il semble que la recrudescence de thématiques politiques et sociales au théâtre, « qui mettent en jeu des “exclus”, des “ victimes ” (des guerres, du monde, de la misère) » (Neveux 2013: 93), incite à porter une attention particulière à la manière et aux réflexions qui sous-tendent la place de certains témoignages au sein des pièces théâtrales. En effet, comme le souligne Arda, dans le cadre des recherches sur l'art contemporain, la manière dont « the artistic depiction of suffering and victimization has been widely discussed » (2019: 311). Selon Carré, « toute mise en scène maniant ces récits rencontre un certain fantasme de l'exil », dans ce contexte, il convient d'interroger les motivations et la pertinence de se saisir de témoignages de personnes marginalisées selon les contextes spécifiques et les spectacles dans lesquels les artistes s'inscrivent. C'est-à-dire que certaines pratiques artistiques « aims to empower agency for refugee » (*ibid.*), tandis que certaines contribuent à construire une image réductrice des requérant·e·s d'asile ou réfugié·e·s en les cantonnant à un rôle de victimes passives et muettes.

Les extraits d'entretien analysés dans cette partie témoignent de l'importance, pour les artistes, de s'interroger de manière approfondie sur leur posture artistique, leurs intentions, leur démarche et dans ce cadre, sur la manière dont la parole d'autrui, en particulier celle de personnes marginalisées ou en situation de précarité, est mobilisée. A travers les discours de Coralie, Benoît et Mario, il apparaît que l'enjeu n'est pas tant lié à une question de légitimité (de se saisir de ces paroles, de ces témoignages), mais plutôt d'interroger la posture de l'artiste, le comment et le pourquoi du processus artistique, la posture réflexive, ainsi que la place des paroles et/ou des voix marginalisées dans la création de la pièce. Cette partie, qui s'inscrit dans la perspective postmigratoire, invite également à un examen approfondi autant sur les implications éthiques que politiques de ces pratiques, tant pour les personnes concernées que pour les artistes eux·elles mêmes ou encore, sur les conséquences pour la diffusion de la pièce. Les enquêté·e·s se confrontent et abordent des problématiques complexes, distinctes mais qui se chevauchent, qui

traversent toutes démarches artistiques s'inscrivant dans ces dynamiques. En ce sens, cette analyse soulève des tensions et débats cruciaux auxquels se confrontent les artistes et plus largement le champ théâtral et artistique contemporain.

4.2. Participation artistique et prise de risques

Les enquêté·e·s qui collaborent avec des personnes demandeuses d'asile ou sans-papier (ou personne sans statut légal)²⁷ dans leur création théâtrale mettent en avant un autre enjeu. Celui-ci peut être défini comme matériel, dans la mesure où il peut entraîner des répercussions juridiques, politiques ou sociales. A travers cet enjeu, une dynamique ambivalente entre engagement artistique et exposition au risque est mise en lumière. La participation de personnes demandeuses d'asile ou sans-papier à la pièce, qui peut se traduire par l'implication dans le processus créatif ou par leur présence sur scène, les expose à des risques concrets liés à leur statut juridique par exemple. Qui peuvent également avoir des répercussions sur leur entourage proche.

Les discours des enquêté·e·s qui travaillent avec des personnes demandeuses d'asile dans leur pièce révèlent en effet une tension entre la volonté de participation et de visibilité dans la pièce (à des niveaux variables), et la nécessité de protection pour ces personnes. L'ambivalence décrite ici peut être analysée à travers le prisme des concepts de vulnérabilité et d'agentivité. La vulnérabilité est relative aux contextes spécifiques (juridique, politique, social), soit, comme l'indique Judith Butler à travers l'utilisation du terme *precarity*, « the vulnerabilities that are embedded in specific structures of power » (*in* Cole 2012: 266). Dans le cas de personnes demandeuses d'asile, ou sans-papiers, cette vulnérabilité est fortement façonnée par les politiques migratoires, la procédure d'asile et l'accès aux différents droits. Pour suivre la définition de Fineman, la vulnérabilité peut être décrite comme « the “imminent, or ever present possibility of harm, injury and misfortune” » (*ibid.*: 269). Il est important de préciser que la vulnérabilité est en tension avec une forme d'agentivité, à savoir, une capacité d'agir, une capacité d'action, ceci malgré les risques que peuvent représenter leur présence sur scène ou les déplacements à travers les frontières lors des diverses représentations théâtrales.

²⁷ Comme indiqué sur le site asile.ch, une personne sans papier est une « personne qui séjourne en Suisse sans autorisation, soit parce que son visa de touriste, son permis de travail ou d'étudiant est échu ; soit parce que sa demande d'asile a été refusée de façon définitive; soit parce qu'elle est entrée en Suisse sans visa de façon irrégulière et n'a pas déposé de demande d'asile. »

L'entretien de Benoît met par exemple en lumière cette ambivalence à travers le cas de Samuel²⁸, une personne en demande d'asile qui participe à la pièce tout en indiquant certaines conditions pour sa protection et celle de sa famille :

[Samuel] est sur la scène au début et à la fin. Et lui il y tenait, il tenait à être sur scène mais sa condition c'était qu'on pouvait pas voir son visage, il fallait pas qu'il soit reconnu. Ça c'est toute son ambivalence, c'est qu'il veut s'engager pour la cause, mais le danger est trop fort, c'est un danger vital pour sa famille [dans son pays d'origine], et aussi ici, il peut perdre tous ses papiers. Donc nous on a dû jouer avec ça, quand on sortait du spectacle il fallait qu'il reste caché. (Benoît)

Le discours de Benoît souligne que la capacité d'agir de Samuel est restreinte et négociée à travers la mise en place de stratégies artistiques et une organisation spécifique. Ainsi, malgré les risques liés à sa visibilité dans l'espace public vis-à-vis de son pays d'origine, Samuel choisit d'être présent sur scène. D'après Benoît, pour Samuel, le danger semble principalement lié au pays qu'il a fui, dans la mesure où il risque de faire l'objet de sanctions pénales et d'être contraint de fournir des informations concernant les membres de sa famille restés dans son pays d'origine.

Il convient de souligner que selon le statut de séjour des personnes, la présence sur scène peut en effet entraîner des conséquences concrètes et matérielles liées à la procédure d'asile, soit des répercussions juridiques significatives. Comme le précise l' « Organisation suisse d'aide aux réfugié[e]s »²⁹, les personnes qui déposent une demande d'asile « se voient accorder un statut juridique différent selon l'issue de leur procédure d'asile » et « les droits dont elles bénéficient varient en fonction du statut juridique accordé ». Parmi ces statuts figurent notamment : les requérant·e·s d'asile, les réfugié·e·s reconnu·e·s, les personnes étrangères admises à titre provisoire, les requérant·e·s d'asile débouté·e·s, les personnes à protéger. Chacun de ses statuts détermine l'accès à la mobilité (entre cantons, entre pays), à l'emploi, etc.; ainsi, les autorisations diffèrent selon les statuts.

De ce fait, malgré les dangers auxquels Samuel peut être confronté, la vulnérabilité induite par son statut juridique et sa situation d'exil ne lui enlève pas sa *capacité d'agir*, qui dans ce cadre se traduit à la fois par le partage de son témoignage et par sa présence sur scène. Cela fait écho aux travaux de Judith Butler sur « la puissance d'agir des précaires » (in Paradis-Deschênes 2022) qui semble éclairer cette dynamique où la capacité d'agir (*agency* en anglais) ne s'oppose pas à la

²⁸ Prénom fictif

²⁹ Statut de séjour : <https://www.osar.ch/themes/asile-en-suisse/statut-de-sejour>, consulté le 23.06.2025

vulnérabilité : « [s]’il y a une opération de la capacité d’agir, voire de la liberté – cette lutte –, cela n’a lieu que dans le cadre d’un champ de contraintes les permettant et contraignant. [...] Cette lutte avec les conditions imposées de sa vie – une capacité d’agir – est également rendue possible, paradoxalement, par cette condition originaire de non-liberté » (Butler *in* Paradis-Deschênes 2022: 169). Autrement dit, l’engagement de Samuel, qui s’inscrit dans une espace de contrainte juridique et politique, fait émerger une agentivité qui apparaît comme ajustée au contexte spécifique. En effet, sa présence sur scène peut se faire selon des conditions précises, et grâce au soutien et à l’implication de l’ensemble de l’équipe artistique à travers la mise en place de différentes stratégies, autant sur scène qu’en dehors.

Pour Coralie, qui travaille également avec des personnes demandeuses d’asile dans l’une de ses pièces, des enjeux similaires apparaissent qui mettent en exergue cette même ambivalence. En effet, en raison de leur statut ces personnes sont soumises à des restrictions de mobilité, et quitter le territoire – pour les représentations de la pièce en Suisse, France et Belgique – peut entraîner des sanctions administratives voir compromettre leur demande d’asile.

Et donc, on leur avait dit “si c’est trop de risque pour vous, on comprend que vous ne fassiez pas le projet jusqu’au bout”, et [les personnes demandeuses d’asile] nous avaient dit “non, non, non, on vient”. [...] (Coralie)

Ouais, [elles] étaient super motivés, c’était impressionnant. Et c’est pour ça qu’on a mobilisé tout ce réseau associatif, qu’on avait des contacts même dans le milieu politique, pour en cas de ... nous on se sentait ... enfin c’était impérieux le fait d’avoir des protections si jamais il y a un pépin, ouais. (Coralie)

Par ailleurs, cette situation incite l’ensemble de l’équipe artistique à la mise en place d’une logistique spécifique et la mobilisation de diverses ressources, ici un réseau associatif et politique, soit entre différents secteurs, comme l’indique Coralie. Ainsi, il semble que la diffusion de la pièce est rendue possible par la mise en place de différents dispositifs qui permettent d’assurer la sécurité des personnes demandeuses d’asile qui participent à la pièce de théâtre.

Quand on a créé le spectacle, le fait de le tourner, c’était de le tourner avec des personnes sans-papier³⁰, donc les théâtres qui nous ont accueillis ont un peu partagé avec nous la prise de risque que cela représentait. Et il fallait quand même s’arranger, on était quand même fort entouré, parce que tout posait problème en fait. Etre logé dans un hôtel, passer des frontières, parce qu’on est venu en Suisse, on est venu jouer en France, il fallait tout préparer, il y avait des choses à penser différemment que dans un spectacle classique. (Coralie)

³⁰ Le terme « sans papier » est un terme juridique qui désigne les personnes sans permis de séjour.

Illustré par les termes « partage de la prise de risque », Coralie relève la nécessité de collaboration et d'une solidarité entre les artistes et les diverses structures qui les accueillent lors de la tournée, tels que les hôtels et les théâtres. En outre, bien que Coralie indique un « partage de prise de risque », il convient de noter que les conséquences, soit les sanctions (juridiques, politiques ou sociales) en cas de contrôle aux frontières ou lors des représentations, ne sont pas équivalentes pour l'ensemble des personnes qui participent à ce projet artistique.

Ainsi, malgré les potentielles répercussions concrètes et réelles induite par leur implication dans le spectacle, les personnes en situation de vulnérabilité, comme Gilson l'écrit « reject cultivating vulnerability » (*in* Cole 2016) à travers la mise en place d'un ensemble de dispositifs qui soutiennent leur *capacité d'agir*. Dans ce cadre, la vulnérabilité, comme catégorie, permet de remettre en question « the reductive association of vulnerability with weakness and helplessness, expose the dangers and futility of the quest for invulnerability (which might be the literature's most significant contribution) and productively amplify the enabling aspects of vulnerability » (Cole 2016: 274). En effet, comme le mettent en avant ces différents passages d'entretien, ces personnes ne sont pas définies par leur vulnérabilité et ont une capacité d'agir, bien que contrainte et située.

4.3. La distribution des rôles : l'enjeu de la représentation sociale

L'historienne du théâtre et anthropologue des représentations de l'Afrique et du monde noir, Sylvie Chalaye, soulève une problématique essentielle : « Comment expliquer que le monde du spectacle soit encore si prompt à ethniciser et raciser les comédiens et comédiennes perçus comme non blancs ou non blanches ? A les enfermer dans leur apparence et à les assigner à des rôles stigmatisés et nécessairement subalternes. » (2020: 14). A travers cette critique, Chalaye met en lumière les logiques d'assignation qui sont à l'œuvre au sein du monde théâtral. Elle fait référence ici à un processus par lequel les comédien·ne·s, spécifiquement celles et ceux « perçu·e·s comme non blancs ou non blanches », se voient attribuer des rôles spécifiques en fonction de la manière dont ils et elles sont perçu·e·s (*ibid.*). Il est nécessaire de souligner que lorsque les termes blanc·che·s ou non-blanc·che·s sont utilisés, cela fait référence à une position sociale, à des rapports sociaux et de pouvoir et non pas uniquement à une couleur de peau, à un « type corporel [...] a une origine définie » (Cervulle 2021). Le terme « personne de couleur » peut également être mobilisé ici, qui fait référence dans une perspective postmigratoire « to all

racialised persons who, to varying degrees, are of African, Asian, Latin American, Pacific, Arab, Jewish or indigenous origin or background. It connects those who are marginalised by the culture of white dominance and collectively degraded by the force of colonial traditions and presence.» (Sharifi 2017: 328). Autrement dit, l'utilisation de la désignation « non-blanches ou non blanches » permet également de souligner l'exclusion et la marginalisation induite par « the culture of white dominance » (*ibid.*).

Il convient par ailleurs d'effectuer une brève théorisation des concepts mobilisés dans la phrase de Chalaye afin de comprendre les dynamiques qui sous-tendent les différents processus mis en avant au sein de cette problématique. Comme l'explique Zembylas, « it is argued that classifications of “race” and “ethnicity” must be understood as social and political constructions that are embedded in historical and economic structures and have real and uneven material implications. » (2010: 254). Ainsi, ces catégories sociales et politiques sont le produit de pratiques sociales et discursives qui servent « to justify and rationalize the unequal treatment of groups of people by others. » (Machery et Faucher 2005: 1208), par exemple. Dans cette perspective, le fait de raciser ou ethniciser un·e artiste renvoie à « a socio-historical process through which social structures and individual social actors take on a racial dimension » (Omi et Winant 1994 *in* Barajas et Ronnkvist 2007: 1521). En ce sens, il semble que les processus de racisation et d'ethnicisation sont ancrés dans des dynamiques d'attributions des rôles et les définissent. Le fait de raciser un·e comédien·ne dans ce contexte renvoie à un processus social par lequel certain·e·s artistes sont perçu·e·s comme appartenant à une « race »³¹, qui constitue une « interprétation racialisée de traits phénotypiques », c'est-à-dire où « les corps ou conduites sociales continuent, sous des formes diverses, d'être interprétés en fonction de signes racialisés.» (Cervulle 2021: 47). Ce qui a pour conséquence d'assigner ces dernier·ère·s et les enfermer dans des rôles stéréotypés. Le fait d'ethniciser un·e artiste, renvoie à un processus social par lequel les artistes sont perçu·e·s comme appartenant à une « ethnie », qui est décrite comme « des groupes [d']humains [qui] s'identifient collectivement à une histoire, une langue et des pratiques » ou encore un « groupe culturel particulier » (pour autant que cela signifie quelque chose) (*ibid.*: 48),

³¹ Le terme de race est utilisé ici et par Sylvie Chalaye dans une perspective critique et constructiviste, sachant que ce terme ne renvoie pas à une réalité, ou à une catégorie biologique mais doit être considéré « comme un signe par lequel on identifie une catégorie sociale » (Banton, 1971 *in* Cervulle 2021 : 47). L'utilisation de cette notion, qui reste un enjeu fortement débattu et controversé, est faite ici pour rendre compte, entre autres, des conséquences de cette notion et des modes d'exclusion qu'elle continue d'entraîner (*ibid.*).

et qui a également pour conséquence d'assigner ces dernier·ère·s et les enfermer dans des rôles stéréotypés. Cette logique de discrimination ethnoraciale, qui selon les sociologues Eric Macé et Milena Doytchena, permet de désigner « l'articulation des processus d'ethnisation et de racialisation par lesquels certain[e]s individu[e]s peuvent être réduit[e]s à une origine et/ou un trait physique. » (*ibid.*: 49).

Pour compléter la critique avancée par Chalaye (2020), il est possible d'ajouter qu'il existe également une tendance à « migrantiser » les comédien·ne·s. Ce processus de « migrantisation » (*migrantization* en anglais), comme l'indique Dahinden, « can be understood as all performative practices that ascribe a migratory status to certain people, designating them as (im)migrants, second-generation migrants, people with a migrant background, migrant communities, minorities, refugees, and so on. » (2025: 358). Dans le cadre du théâtre, cela conduit à l'assignation (presque systématique) de certain·e·s comédien·ne·s à des rôles de migrant·e·s, de personnes réfugiées ou de requérant·e·s d'asile par exemple, en raison de leur parcours migratoire réel ou supposé.

Ce qui est décrit ici fait référence au processus de catégorisation sociale, entendu comme une pratique performative, au sens où les discours et les représentations ne font pas que décrire une réalité sociale donnée, mais contribuent à la constituer, en assignant des individu·e·s à des catégories, ceci, à travers des pratiques discursives et cognitives socialement situées. Ainsi, les logiques d'assignation, comme processus potentiellement excluant et limitant conduit certain·e·s artistes à être cantonné·e·s à des rôles spécifiques. Ceci, en s'appuyant sur des préjugés et des stéréotypes liés à leur appartenance supposée ou réelle à une catégorie sociale, ou à leur couleur de peau et les significations subjectives qui lui sont données. A l'inverse, les comédien·ne·s perçues comme blancs ou blanches ne sont pas limité·e·s par ce type d'assignation, ils et elles ont accès à une large variété de rôles, considérés comme « neutres » ou « universels » (Cervulle 2021). Ces logiques d'exclusion et de marginalisation, qui s'opèrent à travers la distribution des rôles des comédien·ne·s « non blancs et non blanches », pour reprendre les termes de Chalaye, se retrouvent notamment au sein du discours de Yann :

Mais du coup le projet de recherche il est parti de l'idée ou de l'hypothèse que les formes, que de jouer, jouer au théâtre, au cinéma, c'est universel quand c'est blanc, c'est universel quand c'est européen et donc un jeune garçon ou une jeune fille ou quelqu'un de non-défini, qui veut jouer quelque chose quoi qu'il veuille, s'il est blanc ça passera, par

contre s'il est noir, s'il est arabe, s'il est asiatique, s'il est quoi que ce soit, ça va tout de suite être considéré comme des formes de jeux spécifiques, à mon sens, avec lesquelles j'avais un problème quoi. (Yann)

Les propos de Yann font échos au concept de blanchité³² (*whiteness* en anglais), qui désigne, selon Cervulle « l'hégémonie sociale, culturelle et politique blanche à laquelle sont confrontées les minorités ethnoraciales³³, aussi bien qu'un mode de problématisation des rapports sociaux de race » (2021: 72). Dans ce cadre, comme il ressort dans le discours de Yann, la blanchité produit des effets concrets dans la distribution et l'attribution des rôles. Dans cette perspective, comme le souligne Cervulle à nouveau, « le sujet blanc devient alors le sujet normatif de la représentation » (*ibid.*: 180), comme le standard de représentation. Ainsi, comme le formule Paveau : « Cette position hégémonique protège les personnes catégorisées comme blanches des difficultés d'évoluer dans une société qui érige des obstacles devant les individus perçus comme marqués d'une différence et d'une altérité dues à leurs origines, leur couleur de peau, leurs manières de vivre » (2022: 2). Ce constat ressort également au sein des discours des participant·e·s. Il semble que d'être perçue socialement comme une personne blanche, c'est ne pas être marqué, et se voir conférer « le statut d'une norme standard », donc « ne pas être nommé, c'est échapper à l'assignation et c'est aussi une disponibilité à l'universel » (*ibid.*: 3). Alors que les personnes perçues comme non-blanc·he·s sont désigné·e·s à travers de nombreuses catégories sociales et étiquettes, la blanchité, quant à elle, est souvent représentée comme étant à priori « invisible, comme non-vue ou non-marquée, comme une non-couleur, comme la présence absente ou le référent caché » (Ahmed 2020: § 1).

Dans le cadre de son entretien, Naïm témoigne du fait qu'il est régulièrement amené, pour reprendre ses mots, à « rejouer son identité » dans les pièces politiques qui l'intéressent ou pour lesquelles il est sollicité. Pour définir ce qu'il qualifie d' « identité³⁴ personnelle » il utilise notamment les expressions suivantes : « une identité métissée, mêlée » et « franco-marocain ». Des « identités personnelles » qu'il est amené à rejouer à travers les personnages qui lui sont

³² Le concept de blanchité, en tant qu'objet d'étude, s'inscrit dans le champ des *cultural studies* et des *critical whiteness studies* (Cervulle, 2021)

³³ « On entend par minorités ethno-raciales l'ensemble des individus qui font l'expérience de la stigmatisation et de discriminations du fait de leur appartenance réelle ou supposée à des groupes ethniques ou raciaux. » (Minorités ethno-raciales : <https://www.dicopart.fr/minorites-ethno-raciales-2022>, consulté le 18 juillet 2025)

³⁴ Selon Tajfel (1981), l'identité sociale résultant du processus de catégorisation est définie comme « la partie de soi des individus qui provient de leur connaissance de leur appartenance à un groupe social, associée à la valeur et à la signification émotive de cette appartenance ».

assignés dans certaines pièces de théâtre. En outre, l'assignation récurrente à des rôles représentant des identités ou catégories similaires aux siennes l'a incité à se tourner vers des pièces dites classiques (il cite notamment Molière ou Racine), car ces pièces ne l'enferment pas dans une représentation de ces mêmes identités et catégories.

Enfin, au début j'ai commencé par beaucoup travailler pour des spectacles très politiques mais finalement qui te demandent toujours de rejouer ton identité, et qui te prennent parce que tu as cette identité là. Et, là maintenant je suis plutôt depuis cette année, ou l'année dernière je cherche plutôt autour de spectacles qui me laissent complètement tranquille avec ça et voir même des classiques, des pièces classiques, des trucs où vraiment ça n'a rien à voir avec la politique. Je crois que j'ai eu un petit ras-le-bol. (Naïm)

Naïm émet ici une critique sur le fait d'être sollicité sur des pièces en fonction de son appartenance perçue à une catégorie, et semble de ce fait mettre en lumière une forme d'instrumentalisation de son identité « métissée ». Comme l'explique Chalaye (2020: 32) : « Identifiés comme noirs ou métis, les comédiens et comédiennes se retrouvent en situation de jouer des rôles qui répondent à cette identité chromatique et spatialisée en dehors de leur univers, de leur origine réelle qui n'est jamais aussi simpliste ». Dans ce contexte, métis·se ou noir·e est « perçu comme un emploi » (*ibid.*).

En outre, cette logique d'inclusion et/ou d'exclusion peut engendrer de la frustration chez les artistes identifié·e·s comme appartenant à des groupes marginalisés, et qui sont confiné·e·s dans des rôles stéréotypés.

Puis y avait mon métier qui est de jouer des rôles et de jouer des rôles alors que certains rôles vont m'être refusés. Donc c'est très égoïste, mais moi je me rappelle qu'à l'école y avait beaucoup de frustration parce que j'avais l'impression de ne pas comprendre certains, j'avais l'impression d'être dans un entre-deux, toujours, en permanence et que ... ou y a certains rôles qui me sont refusés, que ce soit par une structure artistique qui fait que... bah on va engager un blanc, pour jouer ceci ou un arabe pour jouer cela, et puis moi ça me soûl parce que je me dis si je veux jouer du Shakespeare, je pourrais autant que jouer quelqu'un de banlieue, par contre on va m'envoyer plutôt ça, les auditions pour faire quelqu'un de banlieue, etc. Et là, le système de représentation, il est construit sur, bah voilà si t'es arabe, tu joues quelqu'un de banlieue parce que tu connais la réalité, enfin bref... (Yann)

Ce passage rend compte de la difficulté pour les comédien·ne·s non-blanc·he·s de dépasser cette logique, les enfermant et reproduisant sur scène des représentations stigmatisantes et stéréotypées. Chalaye le formule comme suit : « Les acteurs et actrices perçus comme non blancs sont disqualifiés pour certains rôles, alors qu'on les assigne au contraire à des rôles marqués par une identité raciale ou ethnique. » (*Ibid.*: 16). Cela renvoie à l'idée que le comédien ou la

comédienne ethnicisé·e est ainsi forcé·e d'incarner « le rôle de l'immigré·e, de l'étranger » (*ibid.*); supposant qu'il ou elle puisse mieux se projeter dans le rôle ? Yann indique ici une tendance à vouloir associer les artistes aux personnages en fonction de leur appartenance perçue à certains groupes sociaux. Cette réflexion apparaît également au sein du discours de Lou :

On le voit vite et on va vite me proposer des rôles qui en fait se rapproche de moi, après moi ça m'intéresserait de travailler par exemple dans un grand décor en fond de malade, et un monde dans lequel j'incarne une reine de Renaissance et tout ça mais avec toute une notion politique de "je suis quelqu'un qui vient de là, je suis racisée de tel endroit, et oui je peux jouer ça, regardé comme je le fais très très bien". (Lou)

Ainsi, la possibilité pour des comédien·ne·s non blanc·che·s d'être engagé·e·s pour jouer des personnages présumés blanc·che·s (ici, une reine de Renaissance), est une préoccupation très présente dans le discours de plusieurs des enquêté·e·s. De plus, comme Lou le souligne, les rôles ne sont pas forcément distribués en fonction des compétences artistiques et qualités professionnelles des comédien·ne·s.

(...) Et il m'a prise pour mon jeu d'actrice pure, et, j'en étais très fière de ça, je me disais ben... parce que souvent on veut savoir d'où je viens (...) Bah quand même, je suis une personne typée. Et que par exemple, (...) je jouais donc, parce que moi je me disais "waouh, il me prend en plus pour jouer la sœur qui s'appelle Rose, qui est dans la famille des bourgeois.. enfin bourgeois". Et, en fait, elle s'est fait adopter, mais moi j'avais oublié ça (...). Parce que tu vois, je suis la fille adoptée, parce que d'office tu peux pas être la fille de la bourgeoise, la vraie fille de la bourgeoise. Parce que je dégage pas, du coup on voit qu'elle est adoptée... Du coup, ils m'ont pris pour mon physique et ma manière d'être et ma manière de parler, ma manière de ... que moi je ne pensais pas. (Lou)

L'expérience décrite par Lou illustre à nouveau une forme de confrontation avec le regard extérieur, qui attribue au corps, à l'appartenance ou l'origine perçue une signification qui influence la distribution du rôle. Ce passage met également en lumière le décalage entre la manière dont l'artiste se perçoit et l'importance qu'il ou elle accorde à son « physique et [sa] manière d'être et [sa] manière de parler » à un moment précis, et la manière dont il ou elle est perçu·e. Autrement dit, en exprimant sa surprise face à la lecture de son personnage, Lou dévoile une asymétrie entre le regard porté sur soi et la représentation qui lui est donnée dans ce contexte-ci.

Néanmoins, si le théâtre peut, à travers la distribution des rôles et la représentation des personnages, perpétuer voire renforcer la stigmatisation et la marginalisation de certain·e·s comédien·ne·s, et reproduire des stéréotypes, il peut également jouer un rôle de déconstruction,

de contestation et de dénonciation de ces mécanisme, notamment par des choix de distribution réfléchis et engagés. La contestation critique des processus de stéréotypisation et marginalisation apparaît dans l'entretien avec Coralie :

[...] du coup dans le spectacle d'essayer aussi de travailler sur l'assignation et sur le rôle du témoignage et le fait que ces personnes-là sont assignées à l'étiquette de demandeur d'asile, assignées à l'étiquette d'étranger et comment en fait le travail, creuser autrement et ensemble un processus de travail qui nous permette de déjouer ça. Et c'était aussi un gros enjeu du deuxième spectacle. Et que tout le monde puisse jouer, qu'ils puissent aussi incarner des rôles de dirigeants, de directeur de camp, de de.... d'être dans une circulation de la parole et des rôles. (Coralie)

Dans ce passage, Coralie soulève l'importance d'une prise de conscience chez les metteur·e·s en scène et les responsables de la distribution des rôles. En réfléchissant aux logiques d'assignation de manière critique, la distribution peut devenir un levier pour repenser et déconstruire les étiquettes sociales. Ce que Coralie exprime sous la formule « circulation de la parole et des rôles», semble faire référence à l'introduction d'un système d'attribution et de représentation indéterminé. Dans lequel chacun·e, indépendamment de son parcours, de son apparence, de son appartenance, etc., peut incarner des rôles divers et variés. Cette démarche permet ainsi de travailler sur les formes de représentation ainsi que sur les imaginaires au théâtre.

Par ailleurs, si Lou, Yann et Naïm expriment leur frustration face à ce système de distribution inégalitaire et stéréotypé, cela est également considéré comme un moteur pour la création de leurs propres pièces. La confrontation à des logiques d'assignations réductrices a pu les inciter à créer leurs pièces pour à la fois interroger les systèmes de représentation mais également en proposer de nouveaux, et prendre en main ces multiples enjeux, comme le témoigne Naïm par exemple :

Moi j'ai toujours eu envie de faire mes propres trucs, mais c'est sûr que le fait de se retrouver souvent dans la situation de pas être raccord, ça conforte très fort dans le fait que c'est urgent de faire des choses nous. Pour pas, pour sortir des enjeux de violences qui peuvent y avoir aussi même au sein de créations, des trucs de dominations et de créer des espaces où tout le monde est bien et où ... En fait ce qui est dit ne pose problème à personne au sein de l'équipe déjà au moins, c'est vrai que ça c'est cool. Oui c'est un peu en réaction quand même. (Naïm)

Enfin, ces discours critiques mettent en lumière l'importance d'une réflexion engagée et politique sur les représentations et l'attribution des rôles dans le milieu théâtral. En effet, la contestation des représentations restrictives et réductrices, à travers des postures artistiques critiques et

engagées, peut éviter, comme l'indique Cervulle, que « [...] les minorités, et en particulier les minorités ethnoraciales, se trouvent prises au piège d'une imagerie essentialiste ou stéréotypique. » (2021: 75). Les réflexions citées dans cette sous-partie s'inscrivent dans la perspective du *postmigrant theatre* « as an experimental artistic practice concerned with roles, bodies, and as an organisational process in itself » (Stewart 2017: 88). En effet, ces productions théâtrales « attempts to open new spaces for complexities and overcome persistent patterns of exclusion and marginalization. » (Hallensleben et Schramm 2023: 5). Autrement dit, comme l'explique Langhoff, figure du théâtre postmigratoire, « [i]nstead of repeating and reproducing the widespread clichés on migrants and migrantized persons, the intention of the postmigrant theatre was to create new narratives and new aesthetics based on the plurality of its actors and audiences. » (*Ibid.*: 6).

4.4. La « no-go zone »

Selon Lechaux, il existe « des formes dicibles et normées de l'engagement » (2012: 82) qui orientent ce qui est possible de dire ou de représenter sur scène. Ceci, de sorte à ne pas entrer en contradiction avec les orientations politiques, esthétiques et les valeurs des institutions théâtrales, et plus largement, avec les orientations de leurs partenaires ou financeurs. Dans ce contexte, les artistes qui abordent des thématiques controversées dans leurs pièces de théâtre, c'est-à-dire des sujets qui suscitent le débat et qui ne font pas consensus, ou alors, qui adoptent une perspective critique ou opposée à une norme située, se confrontent à un ensemble de tensions. En ce sens, les artistes doivent concilier la prise de position dans leur œuvre et les conséquences concrètes que cela peut entraîner sur les opportunités de programmation ou de soutien institutionnel.

Dans le cas de Coralie, il apparaît que la posture critique adoptée dans sa pièce à l'égard du rôle et de l'impact de l'aide humanitaire a, dans une certaine mesure, entraîné l'arrêt de certaines collaborations et a constitué un frein à la mise en place de certains partenariats. Cette prise de position, entre autres, a ainsi limité certaines opportunités de diffusion et la visibilité de la pièce :

On a eu un peu... je crois que y a des partenariats possibles, des institutions théâtrales avec des associations et des grosses associations peuvent faire venir beaucoup de public, ça crée de la visibilité, et là c'est vrai qu'on se privait de ces partenariats là. Et on a d'abord été invité par une association qui s'occupe des migrants et puis elle n'a pas vu le spectacle et une fois qu'elle l'a vu elle nous a dit « mais en fait moi j'ai des partenaires dans l'humanitaire et ça va pas le faire en fait ». Et on a beaucoup joué chez des partenaires, donc des gens qui s'étaient un peu déjà engagés et connaissaient le travail, nous

connaissant et sachant un peu le sujet mais on a très peu été acheté par d'autres théâtres. Et finalement donc ça ne se fait pas, et ... après le spectacle il a aussi ses défauts, enfin c'est un deuxième spectacle, il a aussi ses maladresses et ses imperfections donc je ne mets pas tout sur ce compte là mais je crois que ça fait partie, il y a un discours qui n'est pas très confortable pour une diffusion large. (Coralie)

Ce passage met en lumière plusieurs enjeux importants. D'une part, il semble que certaines thématiques ou postures critiques peuvent selon des contextes situés et selon les collaborations faciliter les possibilités de programmation mais également constituer un frein. D'autre part, ce passage met en lumière le rôle stratégique des partenariats et des réseaux institutionnels dans la visibilité des pièces. En effet, « la notion de réseau est essentielle à la survie des artistes » (Bureau et al. 2009: 107), en ce qu'elle permet une meilleure diffusion de l'œuvre grâce à sa plus grande visibilité. Dans le cas de Coralie, il apparaît que la posture critique et politique concernant l'aide humanitaire est une prise de position que certaines structures préfèrent éviter afin de ne pas compromettre leurs collaborations avec certains de leurs partenaires. Ainsi, si certains discours ou récits sont encouragés, d'autres sont implicitement exclus. Le contenu du discours, la posture critique adoptée ainsi que les figures ou institutions visées semblent jouer un rôle central dans les possibilités de diffusion des œuvres théâtrales, ceci, selon des contextes situés.

Naïm souligne également cet enjeu. Ses propos indiquent une sorte de tabou social et institutionnel autour de certaines thématiques, telle que la religion dans son cas, qui les rendent difficilement abordables voire implicitement inabordables, selon des contextes donnés.

Par exemple en France, y a vraiment ce truc où on peut parler de racisme mais par exemple on peut pas parler d'Islamophobie, vaut mieux pas parler de religion, dans la religion... ça va vraiment, c'est la no-go zone, on peut pas parler... (Naïm)

Ce passage indique que dépendamment des contextes spécifiques, il existe un traitement différencié de la légitimité des thématiques abordées. A travers l'expression « no-go zone », c'est-à-dire des « zones interdites » de débats et de luttes, Naïm semble indiquer que certains concepts ou points de vue sont contestés ou considérés comme problématiques dans un champ donné. Des sujets qui ne font pas l'objet d'un consensus moral, politique ou idéologique sont plus compliqués à programmer au sein de certaines institutions théâtrales. Ainsi, si certains thèmes ou manières d'aborder un sujet sont considérés comme tabous, cela rend les coopérations et partenariats avec les théâtres plus difficiles. Il évoque également le sujet de la « dénonciation des violences policières » qui, selon lui, ne peut être abordé dans certaines régions de France. Ce que

suggèrent les propos de Naïm, c'est une forme de réticence de certains théâtres à traiter de sujets spécifiques, de questions qui divisent profondément l'opinion publique. Si ces thématiques sont légalement admissibles, elles semblent toutefois être considérées comme symboliquement inacceptables.

Yann observe également cette tendance des théâtres à programmer des pièces qui abordent des sujets qui font consensus au dépend de spectacles qui interrogent ou contestent certaines notions, concepts ou thématiques. Il l'exprime de la manière suivante :

[...] mais je sais que y a une personne qui monte un spectacle [en France], qui s'est retrouvée, pas face à de la censure, parce que ... comment dire, la censure elle est beaucoup plus pernicieuse que ça quoi, les spectacles qui vont être programmés, ça va être des spectacles qui joueront sur des bons sentiments, sur ce que c'est nanani, nananin. Voilà ça, ça va être programmé, ou alors ça va être programmé parce qu'on va te faire un travail social à la place d'un travail artistique, on va t'expliquer ce que c'est la colonisation, ou t'expliquer ce que c'est la migration ou un migrant... comme si tu savais pas ouvrir un bouquin chez toi quoi. Donc ça c'est des spectacles qui vont être programmés, et elle, comme elle travaille sur un truc qui est assez radical, et ben, elle a reçu plusieurs refus un peu sournois. Et donc je pense que y a une forme de censure quand c'est un peu plus recherché que "le racisme c'est mal", parce que vraiment parfois c'est ce que tu peux voir quoi... (Yann)

Dans son discours, Yann dénonce la posture des institutions théâtrales qui privilégient une forme d'éducation à travers les pièces versus une forme de contestation, ou de réflexion autour de certains sujets. En ce sens, ces propos illustrent une forme de tension entre l'art en tant qu'outil d'éducation plutôt qu'outil de réflexion ou de subversion. Il oppose ici deux formes de spectacles, l'un pédagogique, supposément rassurant, qui conforte une certaine idée consensuelle, versus des spectacles dits radicaux, qui poussent à la réflexion. Il apparaît ainsi une frontière implicite entre ce qui est perçu comme acceptable et ce qui ne l'est pas. Les enquêté·e·s font le constat de discours, postures ou thématiques difficiles à porter sur scène, selon les théâtres et les contextes socio-politiques spécifiques dans lesquels ils sont abordés. Où certains sujets et postures critiques peuvent être perçus comme trop clivants ou inadéquats en fonction du lieu et des attentes institutionnelles.

Ainsi, la question de l'accès aux diverses institutions théâtrales, dont les visions, les engagements, les intérêts peuvent différer tant entre les structures que par rapport avec ceux des artistes, ressort dans les discours des enquêté·e·s. Par ailleurs, l'enjeu de l'accès à des publics

hétérogènes, notamment en termes de classe sociale ou d'orientation, est également soulevé par les enquêtés. Cet enjeu est développé dans le point qui suit.

4.5. L'entre-soi des théâtres : atteindre des publics hétérogènes

Comme l'explique Marjorie Glas (*ibid.*: 23), dans les années 1980 s'opère une « coupure du théâtre public avec les classes populaires », qui conduit, comme le formule Lou, à « un théâtre très élitiste et très prétentieux, où y a un entre-soi qui est assez énorme ». Le théâtre public est ainsi rendu accessible « pour une certaine classe », composé majoritairement de personnes issues de classes sociales aisées³⁵. En effet, comme le suggère Glas, il existe une « homogénéité sociale des publics dans les salles de spectacle » (*ibid.*: 21). Selon Lamoureux, « il existe un constat généralisé selon lequel le public touché est plutôt étroit et difficile à diversifier. Et les artistes engagé[e]s [...] sont préoccupé[e]s par cette question et désirent que leurs pratiques deviennent plus visibles et qu'elles rejoignent un nombre plus important de personnes. » (2008: 60). Dans cette perspective, au-delà d'un « enjeu technique et quantitatif » (Glas 2024: 23)³⁶, la question de l'accès à des publics diversifiés (en termes de classes sociales et d'orientations politiques par exemple) apparaît comme un enjeu particulier pour les artistes dont les thématiques abordées dans leurs œuvres dénoncent, confrontent ou mettent en lumière des problématiques sociales et politiques.

A cet égard, l'analyse des entretiens révèle différentes postures et plusieurs réflexions spécifiques liées à la diffusion de messages auprès de publics distincts. Le discours de Yann, par exemple, révèle une réflexion spécifique vis-à-vis du public ciblé par sa pièce :

Le premier spectacle [titre], c'est un spectacle qui s'adresse clairement aux salles de théâtres contemporaines, en Belgique ou France, donc c'est un public petit bourgeois, je dis petit bourgeois avec beaucoup de mépris, et je me mets dedans, parce que je le suis, mais donc c'est des gens qui vont se plaindre que y a du racisme, se plaindre que le monde va mal, se plaindre ... [...] Donc ça, c'est la petite bourgeoisie. Et ce spectacle s'adresse vraiment à eux, parce que la petite bourgeoisie va voir des spectacles pour se complaire du faite qu'elle n'est pas raciste en dehors, alors qu'il me semble que la petite bourgeoisie devrait aller voir des spectacles, pour souffrir du fait qu'elle est raciste en dehors. (Yann)

Yann exprime ici une facilité d'accès au public qu'il cherche à atteindre, ce dernier étant celui majoritairement présent dans les salles du théâtre public. Sa pièce est donc adaptée et cible ce

³⁵ En termes de revenus, diplômes et types de travail.

³⁶ Les chiffres de fréquentation jouent un rôle dans les critères de subventionnement (Glas, 2024)

public singulier. Toutefois, ce n'est pas le cas de tous·tes les artistes. Plusieurs des enquêté·e·s expriment la difficulté à atteindre des publics éloignés voire opposés aux préoccupations des pièces. C'est le cas notamment de Coralie, qui explique avoir tenté de « démarcher d'autres publics » dans le cadre de ses deux spectacles, notamment des « responsables politiques », « des personnes qui travaillent à Frontex » ainsi que des membres d'associations humanitaires afin de les sensibiliser³⁷ différemment aux politiques migratoires européennes, et aux enjeux liés à l'aide humanitaire. Ceci s'est avéré être un exercice particulièrement complexe, dès lors, où, comme elle l'indique, la plupart de ces personnes « n'ont pas d'intérêt particulier à venir voir la pièce ». Ce décalage, entre le public auquel la pièce est destinée et la réalité du public présent dans les salles des théâtres publics est également mis en évidence par Mario, qui l'explique ainsi :

Et en France, ils ont très bien réagi, mais mon rêve aurait été de jouer ce spectacle, je sais pas aux assises nationales du Rassemblement National... C'est là qu'il aurait fallu aller quoi. [...] Mais après faut pas se leurrer quoi, dans les théâtres vous avez peu de gens d'extrême droite, d'une droite réactionnaire, anti-immigrés et tout, donc vous touchez un public qui a priori est acquis... (Mario)

En ce sens, il semble que les pièces de théâtres sont en général confinées à des espaces institutionnels où les publics partagent, en grande partie, les valeurs et les représentations véhiculées. Ainsi, la suggestion de Mario de « jouer ce spectacle aux assises du Rassemblement National », indique une volonté de déplacer le théâtre vers des lieux où il est possible de trouver une opposition idéologique, politique et sociale. A travers ces propos, il interroge les possibilités concrètes d'atteindre des publics aux idées et valeurs potentiellement antagonistes en restant au sein des institutions théâtrales.

Toutefois, comme l'indique Coralie, il peut y avoir des avantages à s'adresser à un public concerné. Selon Passy (2005), cette approche permet notamment de maintenir et stabiliser l'engagement sur la durée, en offrant une reconnaissance de la lutte et une forme de soutien collectif. En effet, Coralie, qui souligne les difficultés de maintenir l'engagement « sur le long terme », explique que jouer devant un public « acquis à la cause » est une manière « de retrouver du souffle, de l'énergie » :

Et puis d'ailleurs, c'est encore des questions qu'on se pose pour le travail qu'on est entrain de mener mais, c'est aussi dire ça fait aussi du bien même à des gens qui sont déjà

³⁷ Coralie utilise le terme de sensibilisation en référence au fait de « déconstruire des aprioris, de provoquer des discussions ».

concernés de se redonner, de se dire « on n'est pas tout seul, on est nombreux à penser, à vouloir s'occuper de ces questions là » et nous on l'a vraiment senti, ça donne un peu l'énergie de continuer, des gens qui se disent « ah bah vous êtes encore là » (rit). C'est de durer sur le long terme, ça donne des forces en fait. (Coralie)

En revanche, bien que Lou reconnaisse les avantages de jouer devant un public convaincu, elle relève également l'importance et le défi que représente de s'adresser à un public plus large, potentiellement en désaccord avec le discours de la pièce. Cette posture, en tension, s'illustre ainsi :

Et c'est ça qui est complexe... oui ça fait du bien de jouer à des convaincus, parce que déjà on se sent moins seul·e·s mais en même temps on se convainc que entre convaincus [...] et donc comment amener le discours là où d'autres n'ont pas... enfin, peut-être des personnes qui auraient des idéologies, verraient certains spectacles et se diraient « ah mince, je me suis peut-être trompée » ou c'est plus compliqué... ou pas ? (Lou)

Ici, la démarche qui consiste à aller toucher d'autres publics, s'inscrit dans une volonté d'atteindre des personnes qui sont opposées ou indifférentes aux discours présentés, en les sensibilisant et les confrontant à travers leurs pièces. Lou à travers l'expression « amener le discours » suggère, comme Mario l'a également exprimé, d'investir des lieux, des espaces, autres que les institutions théâtrales. En ce sens, cette démarche consiste à « aller vers » plutôt que de « faire venir ».

Pour conclure cette quatrième partie, les propos des enquêté·e·s mettent en exergue de multiples enjeux complexes qui s'inscrivent dans les différentes étapes du processus de création artistique. Ces enjeux dépendent des thématiques abordées, des postures politiques adoptées ainsi que des personnes et des institutions qui s'engagent sur les projets. Les discours recueillis témoignent également d'une posture réflexive de la part des artistes, à la fois sur les dimensions éthiques, politiques et sociales de leur pratique, mais aussi sur la portée et l'impact de leurs œuvres dans l'espace public et sur les imaginaires collectifs. Cette partie met ainsi en évidence non seulement les tensions et les enjeux auxquels font face les artistes, mais aussi certains obstacles et défis auxquels se confronte le milieu théâtral. Enfin, un des éléments saillants qui ressort de cette dernière partie de l'analyse est l'impact des questions liées à la migration sur le processus de création, sur la réflexion artistique ainsi que sur les décisions des acteur·ice·s sociaux du milieu théâtral. De même que l'impact des différentes postures artistiques sur les questions liées à la migration.

Conclusion

Dans ce travail, il a donc été question d'artistes qui abordent des questions liées à la migration au sein de leurs pièces de théâtre. Cela a permis de questionner la manière dont les artistes s'engagent sur ces questions et, plus spécifiquement dans le cadre de leur pratique artistique, ceci au prisme du politique, ainsi que de la perspective postmigratoire. En se concentrant sur la manière dont les artistes conçoivent leur pratique artistique et construisent leur pièce, c'est le rapport à leur positionnement politique et à la manière dont ils·elles sont confrontés aux enjeux qui émergent dans le cadre du processus de création et de leur pratique artistique qui a été interrogé. Pour conclure, il convient de reprendre les conclusions de chaque partie de l'analyse, afin d'en ressortir les éléments et les apports principaux.

Dans un premier temps, l'analyse s'est centrée sur les thématiques traitées au sein des pièces ainsi que la manière dont elles sont abordées et mobilisées par les artistes. Cela permet d'illustrer la variété des thématiques, des narratifs et des idées véhiculées au travers des pièces de théâtre. D'ailleurs, pour citer Hill et Yildiz, malgré toutes les différences, les diverses approches artistiques ont en commun de refléter « a way of thinking, a novel practice of knowledge production » (*in* Hallensleben et Schramm 2023: 10).

La partie qui suit met en évidence les différents processus qui amènent les artistes à intégrer des questions liées à la migration au sein de leurs pièces, en montrant comment ces processus sont ancrés dans des dimensions personnelles, contextuelles et relationnelles. Cette seconde partie permet de montrer la diversité des motivations et des démarches qui conduisent les artistes à s'engager sur ces questions. En cela, les discours illustrent également le rôle du théâtre, en tant qu'espace et pratique artistique qui peut prendre part à l'exploration, la reconnaissance des transformations des sociétés. Et permettre une prise de conscience à l'égard des multiples narratives et perspectives qu'il existe.

La troisième partie de l'analyse a permis de montrer que le rejet ou la prudence exprimée vis-à-vis de la notion de « théâtre politique » permettent d'interroger les rapports ambivalents entre théâtre et politique. A travers leur discours les participant·e·s problématisent cette notion et de cette manière clarifient à la fois leur posture, leur démarche et leur intention artistique. Cette partie met aussi en évidence des rapports complexes et des tensions concernant leur engagement

artistique (et/ou citoyen). Elle permet également de montrer une forme d'engagement artistique qui s'inscrit principalement au sein de la démarche, de la réflexion artistique afin d'engager des questionnements sans nécessairement chercher à revendiquer publiquement une posture dite engagée. Il ressort également différentes modalités et répertoires d'engagement qui passent parfois uniquement par la pratique et/ou le contenu artistique et/ou qui se conjuguent à un engagement dit citoyen, voire militant, sur le terrain. Malgré une certaine dépendance vis-à-vis des attentes externes (du marché, des institutions, des publics), la plupart des artistes revendiquent une posture politique à chaque étape du processus artistique, que ce soit lors du choix de la thématique, des comédien·ne·s, des théâtres dans lesquels la pièce sera diffusée.

Enfin, la dernière partie s'intéresse aux tensions et négociations qui émergent lors du processus de création. Cela permet de montrer d'une part, la manière dont ces tensions orientent les pratiques et la posture des enquêté·e·s et, d'autre part, cela révèle les limites du champ théâtral contemporain auxquels les artistes sont confronté·e·s.

En somme, il est possible de dire que s'engager sur les questions liées à la migration ne se limite pas au fait d'aborder une thématique migratoire dans son œuvre. Ce que les discours des participant·e·s révèlent, c'est qu'il s'agit d'une démarche transversale, qui s'inscrit dans l'ensemble du processus de création et dépasse le contenu des pièces. En effet, au risque de se répéter, dès les premières étapes du processus artistique, les artistes s'engagent et se positionnent dans une multitude d'aspects liés à la création, que ce soit dans le choix du sujet traité, la manière de le problématiser, mais également dans les décisions de mise en scène, de distribution des rôles, ou encore dans les modalités de diffusions (les institutions et types de publics visés). En ce sens, il s'agit d'une réflexion et posture globale qui engage les artistes sur des dimensions à la fois artistiques, politiques, sociales et éthiques. Par ailleurs, cette recherche montre aussi, comme mis en avant dans les articles sur le théâtre postmigratoire, que le théâtre contemporain peut être considéré comme « a space and medium for exploring new ways of seeing and of acting » (Stewart 2017: 65). Finalement, il semble que l'ensemble des acteur·ice·s sociaux qui interviennent dans cet espace, jouent un rôle important dans la production et dans la manière dont sont façonnés les connaissances, représentations, perceptions de ces thématiques et enjeux. Ce travail permet aussi de montrer l'impact des questions liées à la migration sur les pratiques et postures artistiques, et inversement.

Bibliographie

Agier, M., & Lecadet, C. (2014). *Un monde de camps*. La Découverte.

Ahmed, S. (2020), Déclarations de blancheur : La non-performativité de l'antiracisme. *Mouvements*.

Alcoff, L. (1991). The problem of speaking for others. *Cultural critique*, 20(20), 5-32. <https://doi.org/10.2307/1354221>

Alcoff, L. (1994). The problem of speaking for others. In *Feminist Nightmares : Women At Odds*. New York University Press. 285-309.

Anderson's, S. (2006). Imagined communities. *Literary Criticism and Cultural Theory*, 49.

Arda, B. (2019). Contemporary art on the current refugee crisis : The problematic of aesthetics versus ethics. *British Journal of Middle Eastern Studies*, 46 (2), 310-327. <https://doi.org/10.1080/13530194.2019.1569307>

Arrigoni, M. (2017). *Le théâtre contestataire*. Presses de Sciences Po P.F.N.S.P

Arya, R. (2021). Cultural appropriation : What it is and why it matters? *Sociology Compass*, 15 (10). <https://doi.org/10.1111/soc4.12923>

Assassi, I. (2003). Spécificités du produit culturel. *Revue française de gestion*, 142 (1), 129-146.

Barajas, H. L., & Ronnkvist, A. (2007). Racialized space: Framing Latino and Latina experience in public schools. *Teachers College Record*, 109(6), 1517-1538.

Barbérís, I., & Poirson, M. (2013). *L'économie du spectacle vivant*. Presses universitaires de France.

Becker, H. S. (2002). Échantillons. In *Les ficelles du métier*. La Découverte. <https://shs.cairn.info/les-ficelles-du-metier--9782707133700-page-118?lang=fr>

Becker, H. S., Menger, P.-M., & Bouniort, J. (2010). *Les mondes de l'art*. Flammarion.

Blomfield, I., & Lenette, C. (2018). Artistic representations of refugees : What is the role of the artist? *Journal of intercultural studies*, 39 (3), 322-338. <https://doi.org/10.1080/07256868.2018.1459517>

Bourdieu, P. (1993). *La misère du monde*. Paris : Éditions du Seuil.

Brahy, R. (2014). L'engagement en présence : L'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? *Lien social et politiques*, 71, 31. <https://doi.org/10.7202/1024737ar>

Buchet de Neuilly, Y. (2019). Les frontières des organisations internationales. In L. Mathieu & V. Roussel (éds.), *Penser les frontières sociales*. Presses universitaires de Lyon. <https://doi.org/10.4000/books.pul.28656>

Bureau, M.-C., Perrenoud, M., & Shapiro, R. (2009). *L'artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Presses Univ. du Septentrion.

Canut, C., & Sow, A. (2014a). Les voix de la migration: Discours, récits et productions artistiques. *Cahiers d'études africaines*, 213-214, 9-25. <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.17578>

Canut, C., & Sow, A. (2014b). « Nous nous appelons les voyageurs » : Mise en scène des parcours migratoires dans le théâtre des réfugiés d'Afrique centrale à Bamako. *Cahiers d'études africaines*, 213-214, 383-414. <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.17705>

Carré, A. (2017). Récits d'exil en scène : Le spectacle du témoignage., 16. <https://doi.org/10.4000/e-migrinter.941>

Cervulle, M. (2021). *Dans le blanc des yeux : Diversité, racisme et médias* ([Nouvelle édition]). Editions Amsterdam.

Chalaye, S. (2020). *Race et théâtre : Un impensé politique*. Actes Sud-Papiers.

Charmaz, K. & Belgrave, L. (2012). Qualitative Interviewing and grounded theory analysis.

The sage handbook of interview research : The Complexity of the Craft. (2nd edition). Londres : Sage.

Clavien, A., Hauser, C., & Vallotton, F. (2014). *Théâtre et scènes politiques : Histoire du spectacle en Suisse et en France aux XIXe et XXe siècles*. Éditions Antipodes.

Cole, A. (2016). All of us are vulnerable, but some are more vulnerable than others : The political ambiguity of vulnerability studies, an ambivalent critique. *Critical horizons : journal of social & critical theory*, 17 (2), 260-277. <https://doi.org/10.1080/14409917.2016.1153896>

Combessie, J.-C. (2007). II. L'entretien semi-directif. In *La méthode en sociologie: Vol. 5e éd.*, 24-32. La Découverte; <https://shs.cairn.info/la-methode-en-sociologie--9782707152411-page-24?lang=fr>

- Coudray, S. (2020). Les contradictions du Théâtre de l'opprimé : La triangulation impossible entre théâtres amateur, professionnel et militant. *Nouvelle revue d'esthétique*, 25(1), 23-32. <https://doi.org/10.3917/nre.025.0023>
- Dahinden, J. (2016). A plea for the 'de-migrantization' of research on migration and integration. *Ethnic and Racial Studies*, 39(13), 2207-2225. <https://doi.org/10.1080/01419870.2015.1124129>
- Dahinden, J. (2025). Migrantization. In *Elgar Encyclopedia of Global Migration*, 358-360. Edward Elgar Publishing.
- Dahinden, J., Fischer, C., & Menet, J. (2021). Knowledge production, reflexivity, and the use of categories in migration studies: tackling challenges in the field. *Ethnic and Racial Studies*, <https://doi.org/10.1080/01419870.2020.1752926>
- Flick, U. (2009). *An introduction to qualitative research* (4th edition). London : Sage. 74-94.
- Flick, U. (2013). *The sage handbook of qualitative data analysis* (1st ed.). Sage. Publications. <https://doi.org/10.4135/9781446282243>
- Flick, U. (2014). *An introduction to qualitative research* (5th edition). London : Sage. 74-94.
- Flick, U. (2022). *An introduction to qualitative research* (7th edition.). London: Sage.
- Garcés-Mascareñas, B., & Penninx, R. (Éds.). (2016). *Integration Processes and Policies in Europe*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-21674-4>
- Gardner, J., Lenette, C., & Al Kalmashi, R. (2022). *Who is the host?* Interrogating hosting from refugee-background women's perspectives. *Journal of Intercultural Studies*, 43 (5), 621-638. <https://doi.org/10.1080/07256868.2022.2063819>
- Genard, J.-L. (2018). Pourquoi l'hospitalité ? *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.6918>
- Glas, M. (2023). *Quand l'art chasse le populaire : Socio-histoire du théâtre public en France depuis 1945*. Agone.
- Haggerty, K. D. (1999). *The Canadian Journal of Sociology*, 24 (2), 310-312. <https://doi.org/10.2307/3341739>
- Hallensleben, M., & Schramm, M. (2023). Postmigration: Aesthetics and interventions. *Crossings (Bristol)*, 14 (1), 3-17. https://doi.org/10.1386/cjmc_00071_2
- Hamidi-Kim, B. (2007). Théâtre populaire, immigration, intégration et identité nationale... : Ou comment le théâtre s'inscrit dans le débat public actuel sur la définition du peuple français. *Études théâtrales*, N° 40(3), 122-135. <https://doi.org/10.3917/etth.040.0122>

- Jenkins, L. (2011). The Difference Genealogy Makes: Strategies for Politicisation or How to Extend Capacities for Autonomy. *Political Studies*, 59(1), 156–174. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9248.2010.00844.x>
- Jensen, S. Q. (2011). Othering, identity formation and agency. *Qualitative studies*, 2 (2), 63-78.
- Kyriakidou, M. (2021). Hierarchies of deservingness and the limits of hospitality in the ‘refugee crisis’. *Media, Culture & Society*, 43(1), 133-149. <https://doi.org/10.1177/0163443720960928>
- Lamoureux, È. (2008). La médiation culturelle et l’engagement : des pratiques artistiques discordantes. *Lien social et politiques*, 60, 159-169. <https://doi.org/10.7202/019453ar>
- Lamoureux, E. (2009). Pratiques des artistes en arts visuels: un terrain fécond pour une réflexion sur les contours actuels de l’engagement. *Canadian Journal of Political Science*, 42(1), 45–63. <https://doi.org/10.1017/S000842390909009X>
- Lamoureux, È. (2011). Évolution de l’art engagé au Québec. Structuration et spécificités. *Globe (McGill University. Quebec Studies Programme)*, 14(1), 77-97. <https://doi.org/10.7202/1005987ar>
- Landry, O. (2017). Rethinking Migration: The Intervention of Theater. *The German Quarterly*, 90 (2) : 222–224.
- Langeard, C. (2013). *Les intermittents en scènes : Travail, action collective et engagement individuel*. Presses universitaires de Rennes.
- Langeard, C., Liot, F., & Rui, S. (2018). Quand les artistes jugent les théâtres. La valeur différenciée des lieux de spectacle à l’aune des carrières artistiques. *Sociologie et sociétés*, 50 (1) : 235-259. <https://doi.org/10.7202/1063698ar>
- Lang, M.(2022). Minorités ethno-raciales. In G. Petit, L. Blondiaux, I. Casillo, J.-M. Fourniau, G. Gourgues, S. Hayat, R. Lefebvre, S. Rui, S. Wojcik, & J. Zetlaoui-Léger (Éds.), *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la Participation, DicoPart (2ème édition)*. GIS Démocratie et Participation. : <https://www.dicopart.fr/minorites-ethno-raciales-2022>, consulté le 18 juillet
- Lanteigne, I., Pelland, M.-A., Savoie, L., & Albert, H. (2021). Enjeux méthodologiques et éthiques de la recherche narrative dans la compréhension du vécu de femmes marginalisées : Quand les chercheuses interviennent comme porte-voix. *Nouvelles pratiques sociales*, 32(2), 155. <https://doi.org/10.7202/1085517ar>
- Larzillière, P. (2023). Politique de l’engagement artistique : Répertoires en mouvement dans les globalisations. *Revue internationale de politique comparée*, 30(2), 5-38. <https://doi.org/10.3917/ripc.302.0005>

Le Gallic, J. (2010). Le théâtre de l'immigration algérienne dans les années 1970, un espace de représentation et de témoignage. *Synergies Algérie*, 10, 153-164.

Le Moigne, Y. (2021). *La nation colorblind et le spectre utile de l'"américanisation" : Réflexions autour du développement de l'antiracisme politique en France*, In *Américanisation*, 163-211. Le Manuscrit.

Lechaux, B. (2012). Comparer l'engagement d'artistes à Paris et à New York: *Terrains & travaux*, 21(2), 75-92. <https://doi.org/10.3917/tt.021.0075>

Le Gallo, S., & Millette, M. (2019). Se positionner comme chercheuses au prisme des luttes intersectionnelles : Décentrer la notion d'allié.e pour prendre en compte les personnes concernées. *Genre, sexualité et société*, 22. <https://doi.org/10.4000/gss.6006>

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2016). Chapitre IV. L'empire du spectacle et du divertissement. In *L'esthétisation du monde*, 305-366. Gallimard.

Machery, E., & Faucher, L. (2005). Social construction and the concept of race. *Philosophy of science*, 72(5), 1208-1219. <https://doi.org/10.1086/508966>

Martiniello, M. (2022). Researching arts, culture, migration and change : A multi (trans)disciplinary challenge for international migration studies. *Comparative Migration Studies*, 10(1)

Mathieu, L., & Roussel, V. (2019). *Penser les frontières sociales*. Presses universitaires de Lyon. <https://doi.org/10.4000/books.pul.28686>

Matthes, E. H. (2016). Cultural appropriation without cultural essentialism? *Social Theory and Practice*, 42(2), 343–366. <https://doi.org/10.5840/soctheorpract201642219>

Mayer, N. (1995). L'entretien selon Pierre Bourdieu : Analyse critique de *La misère du monde*. *Revue Française de Sociologie*. 36 (2), 355-370.

Mekdjian, S. (2016). Les Récits Migratoires Sont-Ils Encore Possibles Dans le Domaine Des Refugee Studies ? Analyse Critique et Expérimentation de Cartographies Créatives. *ACME an international e-journal for critical geographies*, 15 (1), 150.

Musca, S. (2019). Theatre and Migration between Ethics and aesthetics. *Performing Ethos*, 9(1), 3-8.

Neveux, O. (2007a). 13. Quand la représentation est liée aux luttes comme les dents aux lèvres. In *Théâtres en lutte*, 233-253. La Découverte.

Neveux, O. (2007b). Introduction. In *Théâtres en lutte*, 5-12. La Découverte.

Neveux, O. (2019). *Contre le théâtre politique*. La Fabrique éditions.

Paradis-Deschênes, É. (2022). La vulnérabilité et le pouvoir d’agir. Agir contre et à partir de la précarité. In *La justice, la vulnérabilité et le politique autrement*, 161-182. Presses de l’Université Laval.

Parigot, J. (2019). Césure entre création et diffusion théâtrales dans les lieux intermédiaires : Coup de théâtre ou modèle tenable ? *Gérer & comprendre*, 135(1), 3-12. <https://doi.org/10.3917/geco1.135.0003>

Passy, F., & Giugni, M. (2005). Récits, imaginaires collectifs et formes d’action protestataire : Une approche constructiviste de la contestation antiraciste. *Revue française de science politique*, 55(5/6), 889-918. <https://doi.org/10.3917/rfsp.555.0889>

Paveau, M.-A. (2022). Comment pensent les chercheuses blanches ? Propositions épistémologiques et méthodologiques. *Itinéraires*, 2021/3. <https://doi.org/10.4000/itineraires.11709>

Petersen, A. R., & Schramm, M. (2017). (Post-)Migration in the age of globalisation : New challenges to imagination and representation. *Journal of aesthetics & culture*, 9 (2), 1-12. <https://doi.org/10.1080/20004214.2017.1356178>

Petersen, A. R., Wiegand, F., Post, H. C., Schramm, M., Gebauer, M., Moslund, S. P., & Vitting-Seerup, S. (Éds.). (2019). *Migration, diversity and the arts : The postmigrant condition*. Routledge.

Post, H. C., & Gaonkar, A. M. (2021). *Postmigration : Art, culture, and politics in contemporary Europe* (1st ed.). Routledge.

Proust, S. (2006). *Le comédien désemparé : Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*. Economica.

Pruvost, G. (2011). *Récit de vie*. In Paugam Serge (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », 38-39.

Quercia, F. (2021). Donner la parole aux immigré.es : Tensions et paradoxes du théâtre participatif (Turin, Italie). *Politix*, 131 (3), 83-103. <https://doi.org/10.3917/pox.131.0083>

Rateau, P., Moliner, P., Abric, J.-C., Higgins, E. T., Van Lange, P. A. M., & Kruglanski, A. W. (2011). *Social Representation Theory*, 2, 477-497. Sage Publications, <https://doi.org/10.4135/9781446249222.n50>

Rosita, F., & Dahinden, J. (2004). Les requérants d’asile et le travail : Déclassés ? Indispensables ? Bienvenus ? *Asyl: Revue Suisse pour la pratique et le droit d’asile-Schweizerische Zeitschrift für Asylrecht und-praxis*, Stämpfli, 21-27.

- Roussel, V. (2009). Pour une sociologie des professionnels engagés : « Mondes de l'art » et militantisme contre la guerre en Irak aux États-Unis. *Sociologie du travail*, 51(1), 25-45. <https://doi.org/10.4000/sdt.15833>
- Roussel, V. (2019). *Des conditions du bon « mélange des genres »*. Presses universitaires de Lyon. <https://doi.org/10.4000/books.pul.28691>
- Salaméro, É., & Julhe, S. (2021). Les artistes et leurs institutions : registres d'action et réceptions des dispositifs. *Sociologie de l'art*, 29 & 30(1), 11-18. <https://doi.org/10.3917/soart.029.0011>
- Saltsman, A., & Majidi, N. (2021). Storytelling in research with refugees: On the promise and politics of audibility and visibility in Participatory Research in Contexts of Forced Migration. *Journal of Refugee Studies*, 34(3), 2522–2538. <https://doi.org/10.1093/jrs/feab071>
- Schramm, M. (2023). Postmigrant perspectives: Radical diversity as artistic-political intervention. *Crossings (Bristol)*, 14(1), 89–104. https://doi.org/10.1386/cjmc_00076
- Sharifi, A. (2017). Theatre and migration : Documentation, influences and perspectives in European theatre. In M. Brauneck & Iti Germany (Éds.), *Independent Theatre in Contemporary Europe*, 321-416. <https://doi.org/10.14361/9783839432433-005>
- Stewart, L. (2017). Postmigrant theatre : The Ballhaus Naunynstraße takes on sexual nationalism. *Journal of aesthetics & culture* 9(2), 56-68. <https://doi.org/10.1080/20004214.2017.1370358>
- Sievers, W. (2024). *Cultural change in post-migrant societies: Re-imagining communities through arts and cultural activities* (1st ed.). Cham: Springer Nature. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-39900-8>
- Spivak, G.-C. (1988/2013). Can the subaltern speak ? In Chrisman, L., & Williams, P. (Éds.). (2013). *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*. 66-111. Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781315656496>
- Sutermeister, A.-C. (2000). *Sous les pavés, la scène : L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*, 60. Editions d'en bas.
- Tajfel, H. (1981) *Social categorization, social identity and social comparison*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson, A. (2023). To notice or not to notice : Shakespeare, black actors, and performance Reviews Authors. *Borrowers and lenders*, 4(1). <https://doi.org/10.18274/MCHX8036>
- Ünal Eriş, Ö., Öner, S., Erhan, Ç., & Kızılırmak, B. (2021). Securitization of migration and the rising influence of populist radical right parties in European politics. *Ankara Avrupa çalışmaları dergisi*, 20 (1): 161-193. <https://doi.org/10.32450/aacd.995924>

Van Campenhoudt, L., Marquet, J., & Quivy, R. (2017). Deuxième étape – L'exploration. In *Manuel de recherche en sciences sociales*, 5, 61-104. Dunod.

Vander Gucht, D. (2014). *L'expérience politique de l'art : Retour sur la définition de l'art engagé*. Les Impressions Nouvelles.

Weber, F. (2008). Publier des cas ethnographiques : Analyse sociologique, réputation et image de soi des enquêtés. *Genèses*, 70 (1): 140-150. <https://doi.org/10.3917/gen.070.0140>

Witzel, A. & Herwig R. (2010). The Problem Centred Interview. *Thousand Oaks*. Londres : Sage.

Yildiz, E., & Rotter, A. (2023). Postcolonialism and postmigration : Re-mapping the topography of the possible. *Crossings: Journal of Migration & Culture*, 14 (1), 19-35. https://doi.org/10.1386/cjmc_00072_1

Young, S. (2017). The ethics of the representation of the real people and their stories in verbatim theatre. In *Ethical exchanges in translation, adaptation and dramaturgy*, 21-42. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004346376_003

Zembylas, M. (2010). Racialization/ethnicization of school emotional spaces : The politics of resentment. *Race, ethnicity and education*, 13 (2), 253-270. <https://doi.org/10.1080/13613321003751528>

Zimmer, O. (2011). Coping with deviance : Swiss nationhood in the long nineteenth century: Coping with deviance. *Nations and Nationalism*, 17 (4), 756-774. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8129.2011.00518.x>

Annexes

Déclaration d'utilisation de l'intelligence artificielle (IA) dans le travail de master

Faculté des lettres et sciences humaines, UNINE, août 2025

Dans le cadre de mon travail de master, plusieurs éléments sont apparus concernant la réflexion éthique sur l'utilisation de l'intelligence artificielle (IA). Bien que son utilisation soit autorisée, il est essentiel d'utiliser cet outil de manière à préserver l'intégrité scientifique du travail. Afin de garantir l'originalité et l'intégrité du travail, je me suis appuyée sur le *Guide sur le travail académique original et l'intégrité scientifique*.

L'IA a été utilisée uniquement pour reformuler certaines phrases dans le but d'améliorer la fluidité et la structure du texte, ou encore pour simplifier certaines tournures de phrases. De ce fait, aucune phrase n'a été produite et générée directement par l'IA. Les idées et les bouts de texte étaient donc initialement rédigés par mes soins. De plus, les reformulations proposées par l'IA n'ont pas été reprises telles quelles, j'ai prêté attention à garder un regard critique sur les suggestions de formulations, ceci, afin de conserver le ton et le style du reste de mon travail. Ainsi, l'ensemble des passages retravaillés à l'aide de l'IA sont d'abord issus de ma propre réflexion. Enfin, l'IA a également servi d'outil de vérification pour l'orthographe et la grammaire de certaines phrases. Pour reprendre les termes utilisés dans le *Guide sur le travail académique original et l'intégrité scientifique*, il est possible de dire que l'IA a fourni une contribution indirecte à la rédaction de certains passages. Par ailleurs, l'IA n'a pas été utilisée pour analyser des données de participant·e·s ni pour traiter des textes scientifiques afin de respecter le principe de protection des données.

Le tableau ci-dessous permet de décrire l'utilisation de l'IA dans le cadre de mon travail de master. Voici les différentes contributions de l'IA :

Tâche	Description détaillée	Partie	Outil
Amélioration de la formulation	J'ai demandé à chatGPT de retravailler la formulation de cette partie de paragraphe afin de simplifier la phrase.	Page 1, « Ce mémoire s'intéresse ... »	chatGPT-4

Amélioration de la formulation	J'ai demandé à chatGPT de retravailler la formulation de cette phrase afin d'améliorer la fluidité et la cohérence.	Page 9, « L'institutionnalisation du milieu ... »	chatGPT-4
Amélioration de la formulation	J'ai demandé à chatGPT de retravailler la formulation de cette partie de paragraphe afin d'améliorer la fluidité et la cohérence.	Page 10, « Dans un premier temps ... » et la suivante.	chatGPT
Amélioration de la formulation	J'ai demandé à chatGPT de retravailler la formulation de cette partie de paragraphe afin d'améliorer la fluidité et la cohérence.	Page 13, « Comme le note Arrigoni ... »	chatGPT-4o
Amélioration de la formulation	J'ai demandé à chatGPT de retravailler la formulation de cette partie de paragraphe afin d'améliorer la fluidité et la cohérence.	Page 22, « Par ailleurs, un des enjeux ... »	chatGPT-4o
Amélioration de la formulation	J'ai demandé à chatGPT de retravailler la formulation de cette phrase pour simplifier le texte.	Page 46, « Les propos de Mario révèlent ... »	chatGPT-4o
Amélioration de la formulation	J'ai demandé à chatGPT de retravailler cette phrase afin qu'elle soit plus légère à la lecture et directe.	Page 57, « Cela peut se traduire tant ... »	chatGPT-4o
Amélioration de la formulation	J'ai demandé à chatGPT de retravailler cette phrase afin qu'elle soit plus légère à la lecture et directe.	Page 87, « Dans un premier temps... »	chatGPT-4o

Les règles de l'Université de Neuchâtel en matière d'intégrité scientifique s'appliquent. En particulier, l'utilisation des résultats d'assistants d'intelligence artificielle (IA) sans citation appropriée viole les règles de l'intégrité scientifique. En particulier, l'IA utilise des informations provenant de grandes collections de documents. Une citation appropriée implique que la source originale soit citée. En outre, les parties intégrantes d'une ne peuvent être déléguées à l'IA. Par exemple, faire rédiger une revue de littérature par un assistant IA sur la base de documents téléchargés est interdit. Enfin, l'enseignant peut interdire les assistants d'IA entièrement ou pour des tâches spécifiques. Si vous avez des questions, veuillez contacter votre formateur.

J'atteste que j'ai rempli ce formulaire en toute honnêteté et conformément à la vérité.

Nom et prénom : Sparti Paola

Titre du travail : Théâtre et migration : posture et défis des artistes du milieu théâtral abordant des questions liées à la migration dans leurs pièces.

Date : Lausanne, le 25 août 2025

Signature :