

## DONNER LA PAROLE AUX IMMIGRÉS

Tensions et paradoxes du théâtre participatif (Turin, Italie)

[Francesca Quercia](#)

De Boeck Supérieur | « Politix »

2020/3 n° 131 | pages 83 à 103

ISSN 0295-2319

ISBN 9782807393820

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-politix-2020-3-page-83.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

© De Boeck Supérieur. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Donner la parole aux immigré.es

## Tensions et paradoxes du théâtre participatif (Turin, Italie)

Francesca QUERCIA

**Résumé** – Depuis une trentaine d’années, avec la redéfinition des politiques culturelles et urbaines, les artistes se voient assigner des missions sociales : renforcer le « lien social », contribuer au décloisonnement des quartiers et à l’intégration des immigré.es. Ce processus touche de nombreux pays européens parmi lesquels l’Italie. Financées dans le cadre de programmes de rénovation urbaine, de nombreuses associations de théâtre ont ainsi investi les quartiers populaires. Elles y proposent des projets avec les populations immigrées, en affichant non seulement un objectif d’« intégration », mais aussi d’*empowerment* des participant.es. Basé sur une enquête ethnographique réalisée au sein d’une association de théâtre à Turin, cet article met en lumière la façon dont sa metteuse en scène réussit à se forger un rôle professionnel reconnu, en s’autodésignant en tant qu’intermédiaire entre les immigré.es et la société italienne. Si elle affiche un objectif d’émancipation de ces populations, elle se confronte ensuite à de nombreuses contradictions lors de la mise en œuvre des projets. Malgré ses croyances antiracistes, elle finit par contribuer à la minorisation des immigré.es. Basé sur une triple dynamique – de « racialisation », d’« ethnicisation » et de « culturalisation » –, ce processus assigne les minorisé.es à une altérité radicale, sur laquelle ils/elles ont peu de prise.

**Mots clés** – racialisation, ethnicisation, culturalisation, politiques culturelles et urbaines, associations artistiques, quartiers populaires

Depuis une trentaine d'années, on a assisté à une imbrication croissante entre politiques culturelles et urbaines dans les pays européens<sup>1</sup>. Avec la mise en place de programmes de rénovation urbaine nationaux<sup>2</sup> ou européens<sup>3</sup>, la culture est mobilisée comme un outil pour revaloriser d'anciennes villes industrielles. Parallèlement à la rénovation du bâti, ces programmes financent des projets socioculturels visant à renforcer la « cohésion sociale », « requalifier l'image » de ces villes, ou encore, favoriser la « participation de leurs habitants ». La mise en place de ces programmes a ouvert de nouvelles possibilités de financement pour les artistes, tout en transformant leur travail. Ces dernier.es se voient non seulement assigner des missions sociales, mais sont aussi amené.es à impliquer dans leurs créations des publics spécifiques : les habitants des quartiers populaires. Or, si le terme d'« habitants » semble à première vue désigner toutes les résident.es d'un territoire donné, cette catégorie relève souvent d'une euphémisation sémantique pour désigner les populations immigrées ou issues de l'immigration<sup>4</sup>. Afin de s'inscrire dans les politiques locales, les artistes sont donc amené.es à travailler avec ces populations et à ajuster leurs modalités d'intervention à celles-ci.

Ce processus touche de nombreux pays européens parmi lesquels l'Italie. À partir des années 2000, des résidences artistiques ont été mises en place dans les quartiers populaires. Parmi les différentes disciplines artistiques, le théâtre a souvent été considéré comme particulièrement apte à « favoriser la participation » des populations marginalisées et à leur « donner la parole<sup>5</sup> ». Dans ce contexte, plusieurs associations théâtrales se sont vu assigner un rôle d'intermédiaires entre les habitant.es des quartiers et les institutions locales, consistant surtout dans une mission de « représentation » de ces populations<sup>6</sup>. À l'instar d'un ensemble de nouveaux métiers du social<sup>7</sup>, les intervenant.es associatif.es ont été investi.es d'un rôle de représentant.es des quartiers populaires et de leurs résident.es (notamment immigré.es), en devenant non seulement les porte-parole mais aussi des spécialistes reconnu.es ou supposé.es de ces catégories sociales.

1. Je remercie vivement Doris Buu-Sao et Clémence Léobal, ainsi que les évaluateur.rices anonymes de la revue *Politix* pour leurs critiques stimulantes et bienveillantes.

2. En France, par exemple, dans le cadre de la politique de la ville.

3. Autour des programmes d'initiative communautaire Urban (Urban I, II et III), destinés à la revitalisation économique et sociale des villes et des « quartiers en crise », pour promouvoir un « développement urbain durable ».

4. Tissot (S.), *L'État et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique*, Paris, Seuil, 2007.

5. Pontremoli (A.), *Teoria e tecnica de teatro educativo e sociale*, Torino, UTET, 2005.

6. Ravon (B.), Ion (J.), *Les travailleurs sociaux*, Paris, La Découverte, 2012, p. 76.

7. Le rôle assigné aux intervenant.es socioculturel.les ressemble à celui d'autres métiers s'étant développés avec la mise en place des politiques urbaines et de jeunesse : animateur.rices socioculturel.les, agent.es ou chefs de développement, éducateur-rices en milieu ouvert, etc. Cf. Carrel (M.), *Faire participer les habitants ? Citoyenneté et pouvoir d'agir dans les quartiers populaires*, Lyon, ENS Éditions, 2013 ; Ravon (B.), Ion (J.), *Les travailleurs sociaux*, op. cit.

Situé à l'interface entre les institutions et les populations immigrées, ce rôle d'intermédiation est traversé par un ensemble de tensions contradictoires. D'une part, les finalités assignées aux projets de théâtre par les institutions locales ne correspondent pas complètement à la manière dont les intervenant.es socio-culturel.les conçoivent leur rôle culturel, politique et social (du fait, notamment, de leurs socialisations professionnelle et politique). Si la plupart d'entre eux/elles affichent leur volonté de « donner la parole » à des populations qui resteraient silencieuses, ils/elles sont en même temps financé.es par les pouvoirs publics pour poursuivre des objectifs d'« intégration » et de « cohésion sociale ». D'autre part, l'assignation par l'action publique d'une mission de représentation des populations minorisées à des individus qui appartiennent le plus souvent au groupe majoritaire dans la société d'accueil (en termes de nationalité et d'appartenance ethno-raciale)<sup>8</sup> pose un ensemble de questions : comment peuvent-ils/elles représenter des populations auxquelles non seulement ils/elles n'appartiennent pas, mais par rapport auxquelles ils/elles occupent une position socialement dominante ? Comment peuvent-ils/elles garantir la libre expression et la visibilité dans l'espace public des minorisé.es, alors qu'ils/elles incarnent, malgré eux/elles, la « norme, le standard, l'universel »<sup>9</sup> ?

Basé sur une enquête ethnographique dans une association turinoise<sup>10</sup>, cet article mettra en lumière un ensemble de paradoxes que les intervenant.es socio-culturel.les doivent affronter lorsqu'ils/elles s'engagent auprès de publics minoritaires. Nous montrerons comment la metteuse en scène de l'association étudiée (Anna Maria) réussit à se forger un statut d'intermédiaire reconnu par les pouvoirs publics, malgré sa position majoritaire<sup>11</sup>. Après avoir présenté les politiques locales au sein desquelles l'association s'inscrit, nous verrons que la metteuse en scène réussit à légitimer son statut professionnel par un processus de conformation aux attentes des pouvoirs publics. Lors de la mise en œuvre des projets, elle se retrouve toutefois dans une position paradoxale : si elle affiche

8. La plupart des intervenant.es sont né.es, ont grandi et ont toujours habité en Italie. Elles/ils sont issu.es de familles italiennes depuis toujours.

9. Kebabza (H.), « L'universel lave-t-il plus blanc ? » : « Race », racisme et système de privilèges », *Les Cahiers du CEDREF, Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 14, 2006, p. 12.

10. Réalisée dans le cadre de notre thèse, cette enquête se base sur la comparaison entre six associations à Vaulx-en-Velin, dans la banlieue de Lyon, et *Barriera di Milano*, quartier populaire de Turin. Au sein de l'association *Lotros*, nous avons mené trois entretiens biographiques approfondis avec sa metteuse en scène, une dizaine d'entretiens avec ses stagiaires, ainsi qu'avec les participant.es italien.nes aux ateliers (8). Il n'a pas été possible d'interviewer les participant.es immigré.es, mais nous avons récolté un certain nombre d'informations biographiques sur ces dernier.es à travers de nombreuses conversations informelles. Nous avons également interviewé les élues et le fonctionnaire chargé des politiques culturelles et urbaines à *Barriera di Milano*. L'observation participante s'est déroulée durant quatre ans, dans de nombreuses situations d'interaction (ateliers, spectacles, rencontres entre la metteuse en scène et les élues, réunions internes à l'association, conseils et commissions de l'arrondissement). Cf. Quercia (F.), *Les mondes de l'action théâtrale dans les quartiers populaires en France et en Italie*, Paris, Dalloz, 2020.

11. La metteuse en scène de l'association étudiée est née, a grandi et a toujours habité en Italie. Elle est issue d'une famille italienne depuis toujours.

des objectifs de participation et d'émancipation des minorisé.es, elle contribue au contraire, sans le savoir ni le vouloir, à un processus de « minorisation » de ces dernier.es.

Dans le prolongement d'un ensemble de travaux s'étant intéressé aux « ethnicisations ordinaires<sup>12</sup> », cet article se propose d'appréhender l'action théâtrale, en la réencastrant dans un ensemble de « logiques sociales, économiques et institutionnelles, parfois animées des meilleures intentions<sup>13</sup> », ayant des effets concrets sur l'expérience quotidienne des groupes minoritaires. Pour ce faire, nous privilégierons le terme de « minorisation » par rapport à d'autres termes tels que « oppression », « domination », voire « exploitation ». En effet, si ces notions renvoient davantage à des configurations matérielles, l'idée de minorisation se réfère à un rapport qui « a deux faces, l'une concrète et l'autre idéologico-discursive », et « unit à l'intérieur du même univers symbolique minoritaires et majoritaires<sup>14</sup> ». Le groupe minoritaire n'est donc pas seulement dominé d'un point de vue socio-économique, mais il est symboliquement confiné dans un particularisme, l'éloignant de l'universalité et de la généralité à laquelle prétend le majoritaire<sup>15</sup>.

## **L'action publique locale entre « diversité culturelle », « participation » des immigré.es et pacification sociale**

### ***Politiques urbaines et d'intégration des immigré.es à Turin***

Turin a été l'une des premières municipalités italiennes à concevoir une politique de régénération urbaine dans les années 1990. Financés par des combinaisons variables de fonds nationaux, régionaux, municipaux et/ou européens, ces programmes comprenaient à la fois des mesures de rénovation du bâti et des actions de requalification symbolique. S'inspirant d'un modèle répandu dans d'autres pays européens<sup>16</sup>, ils visaient à « améliorer la qualité de vie des habitants » d'un certain nombre de quartiers, caractérisés par une population « en difficulté sociale<sup>17</sup> ». Ces territoires présentaient à l'époque deux principales configurations sociodémographiques. L'action publique territorialisée ciblait avant tout un ensemble d'anciens quartiers ouvriers, traditionnellement habités par des familles arrivées du Sud de l'Italie dans les années 1960<sup>18</sup>. En raison de leur âge avancé et de leurs conditions socio-économiques précaires,

12. Jounin (N.), Palomares (É.), Rabaud (A.), « Ethnicisations ordinaires, voix minoritaires », *Sociétés contemporaines*, 70, 2008, p. 8.

13. *Ibid.*

14. Juteau (D.), *L'ethnicité et ses frontières*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 1999, p. 135.

15. Guillaumin (C.), *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris, Mouton, 1972.

16. La politique de la ville française représente un bon exemple de ces politiques. Cf. Donzelot (J.), Estèbe (P.), *L'État animateur. Essai sur la politique de la ville*, Paris, Esprit, 1994.

17. Les termes entre guillemets sont repris des documents officiels de présentation de ces programmes.

18. Siège de FIAT, Turin a connu une forte immigration en provenance du Sud de l'Italie.

ces populations étaient considérées comme prioritaires. Dans d'autres quartiers caractérisés par une densité élevée d'étranger.es, la catégorie d'« habitant » sous-entendait, au contraire, une dimension ethnicisée : les politiques urbaines s'adressaient en priorité aux immigré.es étranger.es, considéré.es comme responsables d'un ensemble de tensions sociales.

Parallèlement à ces programmes, en 1996 la mairie créa un Centre interculturel, afin de « promouvoir le dialogue entre les cultures à travers une série d'initiatives telles que des rencontres, des événements culturels, des expositions artistiques et des activités interculturelles à l'école<sup>19</sup> ». La création de ce centre jeta les bases d'un discours interculturel, qui caractérisera l'action municipale à partir des années 2000.

En 2006, un département pour l'intégration est créé, avec comme mandat de « définir une politique interculturelle cohérente pour la promotion de l'intégration », promouvoir la « dimension interculturelle » dans tous les domaines d'intervention publique et encourager l'« implication des immigrés dans divers domaines de la vie urbaine<sup>20</sup> ». On observe donc un glissement dans les catégories de l'action publique municipale, qui ciblent désormais de façon explicite les immigré.es. D'une logique de « territoire » (*place*), on passe à une approche centrée sur des populations spécifiques (*people*)<sup>21</sup>, la priorité étant d'« améliorer la citoyenneté active », d'encourager le « développement de l'emploi », les « activités culturelles » et les « loisirs » des « nouveaux citoyens » (immigré.es étranger.es)<sup>22</sup>. L'approche territorialisée ne disparaît toutefois pas complètement : la mairie continue de mettre en œuvre des programmes de rénovation urbaine, mais ceux-ci sont de plus en plus imprégnés d'un registre interculturel. C'est le cas de *Barriera di Milano*, un quartier situé dans le 6<sup>e</sup> arrondissement de Turin<sup>23</sup>, où nous avons réalisé notre recherche.

### ***Le projet de rénovation urbaine : une ethnicisation plus ou moins voilée***

Habité depuis les années 1960 par une population ouvrière en provenance du Sud de l'Italie, *Barriera di Milano* a ensuite accueilli de nombreuses familles d'immigration extra-européenne. Aujourd'hui, le quartier est caractérisé par

19. <http://www.interculturatorino.it/chi-siamo-2/>, consulté le 16/09/2020 à 13h30.

20. Minutes du Conseil municipal, n° 05033/002, 10 juillet 2006, citées dans Caponio (T.), Ponzo (I.), Ricucci (R.), « Changement de politique publique ou modification de style de politique publique ? Le cas de la politique d'intégration interculturelle à Turin, Lisbonne et Valence », in Sacco (M.), Torrekens (C.), Adam (I.), dir., *Circulation des idées et des modèles. Les transformations de l'action publique en question. Le cas des politiques d'intégration*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016, p. 198.

21. Donzelot (J.), *Faire société. La politique de la ville aux États-Unis et en France*, Paris, Seuil, 2003.

22. Entretien avec l'adjointe à l'intégration de la commune de Turin, Turin, juin 2014.

23. Les arrondissements turinois ont des compétences dans différents domaines, parmi lesquels la « culture et les loisirs ». Ils disposent, toutefois, de ressources limitées. En 2013, par exemple, le 6<sup>e</sup> arrondissement avait un budget de 96 000 euros (« Regolamento del decentramento », délibération du Conseil municipal, 17 décembre 2015).

une présence importante d'étranger.es<sup>24</sup> et de personnes âgées<sup>25</sup>. Entre 2011 et 2015, il a été l'objet d'un programme de rénovation urbaine, prévoyant non seulement des mesures de requalification urbaine mais aussi de développement économique et socio-culturel<sup>26</sup>. Dans ce cadre, un appel à projets a été publié afin de financer des projets visant à favoriser le « vivre ensemble », « l'intégration entre les différentes communautés présentes dans le quartier », ainsi que la « participation active » des « habitants<sup>27</sup> ». Si, dans les documents officiels, on retrouve l'emploi de termes généraux tels que « communautés » et « habitants », cette rhétorique renvoie toutefois à un processus d'ethnicisation des politiques urbaines. Employé au pluriel et accompagné de l'adjectif « différentes », le terme de « communauté » fait référence aux « communautés d'étrangères ». En soulignant la nécessaire « intégration » entre ces « différentes communautés », les pouvoirs publics contribuent ainsi à leur construction en tant que groupes spécifiques, différents de la majorité (italienne). Leur intégration au tissu urbain du quartier est d'ailleurs présentée comme problématique en raison de cette différence.

De plus, si cette ethnicisation demeure voilée dans les documents officiels, elle émerge explicitement dans un ensemble de discours tenus par les élues locales. Lors d'une présentation publique du programme de rénovation urbaine, l'adjointe à l'intégration de Turin explique :

« Cela fait des années que nous finançons des projets qui s'adressent toujours au même public : les immigrés du Sud de l'Italie. Il y a eu des milliards de projets sur la mémoire de cette immigration ! Franchement, il y en a marre ! Notre société a changé et il y a de nouveaux citoyens, étrangers, qui viennent enrichir nos quartiers. C'est une véritable richesse culturelle, même si ce n'est pas toujours évident et des tensions peuvent émerger : nous devons donc concevoir des moyens pour mettre ces personnes dans une dynamique de citoyenneté active et pour favoriser leur dialogue avec la population italienne<sup>28</sup>. »

Dans ce contexte, les associations socio-culturelles sont investies d'une double mission. Elles doivent à la fois favoriser la « participation » de ces « nouveaux citoyens » et l'expression de leur « diversité », mais aussi poursuivre un objectif de pacification du quartier.

24. 33,3 % de la population en 2017 (données fournies par le service statistique de la ville).

25. Archives du 6<sup>e</sup> arrondissement de la municipalité de Turin, dossier de présentation du P.I.S.U. (Programma integrato di sviluppo urbano), p. 5.

26. Si les financements sont principalement européens, les orientations générales du programme ont été établies par la présidente de l'arrondissement et l'adjointe à l'intégration de Turin. (<http://www.comune.torino.it/urbanbarriera/progetto/index.shtml>, consulté le 23 mai 2017 à 15h.)

27. Article 2 des appels à projets de 2012 et de 2013.

28. Présentation publique du programme, Turin, octobre 2012.

Si la valorisation de la diversité et de la participation des immigré.es est récurrente dans les discours des élues<sup>29</sup>, un objectif de « cohésion sociale » est mis en avant tout aussi souvent. Dans de nombreux discours institutionnels, le quartier est décrit comme habité par de nombreuses « communautés étrangères » se trouvant dans une « situation socio-économique fragile » et par une population italienne « âgée et isolée ». À cause de leurs « différences sociales et culturelles », ces populations sont présentées comme étant « en tension » les unes avec les autres. Ce « mélange social » entre des « parties de la société qui ne dialoguent pas naturellement entre elles » serait « à l'origine d'une désagrégation de la communauté locale<sup>30</sup> ». Dans ces discours, on retrouve un paradoxe semblable à celui qui traverse les politiques d'intégration françaises. Si les politiques urbaines sont caractérisées par un processus d'euphémisation sémantique pour désigner les populations issues de l'immigration (à travers les termes de « jeunes » ou d'« habitants »)<sup>31</sup>, le recours à la catégorie d'« étranger » permet aux municipalités de qualifier certaines personnes en raison de leurs origines ethniques<sup>32</sup>. Loin de faire référence à tou.tes les étranger.es, cette catégorie dissimule une focalisation des pouvoirs publics sur les populations d'immigration extra-européenne. Ces dernières sont renvoyées à leurs différences culturelles, décrites à la fois comme une « richesse » et un « problème ». Derrière un discours de valorisation de la diversité qui se veut ouvert aux étranger.es se cache ainsi un objectif de pacification sociale, car les « différences sociales et culturelles » des immigré.es sont décrites comme à l'origine de tensions dans le quartier.

Or ce registre discursif contribue non seulement à une stigmatisation des immigré.es, étiqueté.es comme responsables de la « fracture sociale<sup>33</sup> », mais aussi à un double processus d'ethnicisation et de culturalisation de ces populations. Si l'ethnicisation désigne l'affirmation d'une différence assignée<sup>34</sup> du fait d'une origine supposée commune<sup>35</sup>, la culturalisation renvoie à l'assignation

29. Elle reflète leur volonté de se démarquer des politiques gouvernementales, caractérisées par une « ethnicisation sans reconnaissance des droits des minorités culturelles ». Les immigré.es sont censé.es totalement s'adapter à la société italienne (même d'un point de vue culturel), mais resteront toujours des « étranger.es », demeurant à l'extérieur de la communauté nationale (Perocco (F.), « L'apartheid italiano », in Basso (P.), Perocco (F.), dir., *Gli immigrati in Europa. Diseguaglianze, razzismo, lotte*, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 213).

30. Les termes entre guillemets sont utilisés par l'élue à la culture, l'élue à l'éducation et la présidente de l'arrondissement dans différentes situations (débat en conseil d'arrondissement, présentations des saisons culturelles dans le théâtre du quartier, événements associatifs, en entretien, etc.).

31. Tissot (S.), *L'État et les quartiers...*, op. cit.

32. Flamant (A.), « Donner la parole aux étrangers ? De la création d'une participation politique à l'usage ethnicisé de la catégorie d'« étranger » par les municipalités », *Participations*, 14, 2016.

33. Castel (R.), *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Fayard, 1995.

34. Dans ce cas spécifique, cette différence est « assignée » aux participant.es par l'action publique, mais dans certaines circonstances les appartenances ethniques sont revendiquées par les minorisé.es.

35. Poutignat (P.), Streiff-Fenart (J.), *Théories de l'ethnicité*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.



des minorisé.es à des traits culturels spécifiques<sup>36</sup>. Les immigré.es sont ici renvoyé.es à leurs « communautés d'origine », c'est-à-dire à des groupes socialement construits auxquels ils/elles sont censé.es appartenir et auxquels sont associés des traits culturels spécifiques. Ce processus de culturalisation s'opère non seulement dans les discours qui présentent les différences en tant que problèmes, mais aussi dans les discours de promotion de la « diversité ». Si les élues connotent positivement l'idée qu'il y a une mixité dans le quartier, elles contribuent en même temps à la production des différences culturelles (qui précède et sous-tend les efforts pour promouvoir la diversité)<sup>37</sup>. Ce processus implique une différenciation entre cultures minoritaires et culture majoritaire, car la différence n'existe que par rapport à un ensemble de normes implicitement reconues comme référence (celles de la société d'accueil). Il contribue donc à une minorisation des immigré.es, ceux/celles-ci étant renvoyé.es à une altérité sur laquelle ils/elles n'ont pas de prise<sup>38</sup>. Dans la suite de cet article, nous verrons que ces catégories de l'action publique ont des effets considérables sur les associations, en les soumettant à des logiques parfois contradictoires.

## Répondre aux attentes des pouvoirs publics : quels paradoxes ?

### « Donner la parole » aux minorisé.es tout en les « intégrant »

Parmi ses différentes mesures, le projet de rénovation urbaine prévoit la mise en place d'un dispositif de résidence artistique. C'est dans ce cadre que l'association *Lotros*<sup>39</sup> propose un projet de théâtre participatif. L'association a été créée en 2001, grâce aux opportunités de financement offertes par la mise en œuvre de nombreux programmes de rénovation urbaine européens. Elle se compose principalement d'Anna Maria – metteuse en scène et seule salariée – et d'un ensemble de stagiaires auquel.les elle confie des tâches secondaires (recherche de costumes, communication sur les réseaux sociaux, etc.)<sup>40</sup>. Pendant une dizaine d'années, l'association a réalisé des projets dans des quartiers principalement habités par une population ouvrière immigrée du Sud de l'Italie, alors qu'en 2011 elle s'installe à *Barriera di Milano*, l'un des quartiers qui concentrent le plus d'immigré.es étranger.es. En échange de l'utilisation à titre gratuit d'une salle de spectacle de l'arrondissement, *Lotros* s'engage à réaliser chaque année

36. De Rudder (V.), Poiret (C.), Vourc'h (F.), *L'inégalité raciste*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 31.

37. Nous rejoignons ici une réflexion proposée par Élise Roche et Ted Rutland. Cf. Roche (É.), Rutland (T.), « La diversité sans diversité : différences "raciales" et accès au logement dans deux villes plurielles francophones (Montréal et Saint-Denis) », *L'information géographique*, 83 (3), 2019.

38. Guillaumin (C.), *L'idéologie raciste...*, *op. cit.*

39. Afin d'assurer la confidentialité des données, le nom de l'association a été modifié.

40. Il s'agit d'une dizaine de jeunes souhaitant se former dans la réalisation de projets de *teatro comunità*. Âgé.es de 25 à 35 ans, certain.es ont obtenu des diplômes universitaires dans le domaine artistique (arts dramatiques, cinéma), alors que d'autres ont une formation en sciences sociales (sociologie, psychologie).

plusieurs ateliers et spectacles dans différentes structures (établissements de formation pour immigré.es, maisons de retraite, établissements scolaires). Elle s'appuie sur une méthodologie nommée *teatro comunità*, s'étant répandue à Turin au début des années 2000<sup>41</sup>. À travers des entretiens individuels, les participant.es sont avant tout invité.es à partager des récits biographiques avec les autres. Le spectacle se construit ensuite pas à pas, la metteuse en scène étant chargée de donner une forme théâtrale à ces témoignages et d'écrire un scénario. Les participant.es jouent sur scène leurs récits lors du spectacle final.

Dans l'espoir de voir sa résidence renouvelée d'une année à l'autre et d'augmenter les fonds reçus, Anna Maria essaie de répondre aux attentes formulées par les élues à l'égard des associations dans un ensemble de discours publics<sup>42</sup>. Si plusieurs participant.es italien.nes participent aux projets depuis longtemps, Anna Maria a recruté en priorité au cours des dernières années des immigré.es extra-européen.nes, qu'elle désigne sous le terme d'« étrangers ». Loin de faire référence uniquement au statut juridique de non-nationaux, cette catégorie est mobilisée pour désigner des personnes qui présentent des caractéristiques communes. Ils/elles ont migré vers l'Italie de pays étrangers (en grande partie extra-européens) et cumulent de nombreuses « difficultés » qu'elle définit de nature « socio-économique », « psychologique » et « relationnelle ». Ils/elles sont issu.es d'un « milieu culturel bas, voire très bas » et ont toujours vécu dans « des lieux qui d'habitude ne sont pas destinés au théâtre ». Du fait de leurs origines modestes, leur faible capital culturel et de leur provenance de pays où « le théâtre n'est pas une pratique fréquente », les participant.es n'auraient « jamais imaginé faire du théâtre dans leur vie<sup>43</sup> ».

La catégorie d'« étranger » mobilisée par la metteuse en scène comporte donc une double dimension misérabiliste<sup>44</sup> et ethnicisante<sup>45</sup>. D'une part, les participant.es sont défini.es par leurs manques et par leur éloignement de la culture dominante, conçue comme une référence. D'autre part, ils/elles sont ciblé.es sur la base de leurs origines étrangères, auxquelles sont associés des problèmes spécifiques. Afin de recruter ce profil de participant.es, la metteuse en scène établit un partenariat avec un centre de formation pour personnes déscolarisées s'adressant prioritairement aux immigré.es. Au sein de cet établissement, elle mène un atelier avec un groupe qui rassemble des immigré.es en provenance de différentes zones géographiques (Colombie, Pérou, Maroc, Égypte, Albanie,

41. Pontremoli (A.), *Teoria e tecniche de teatro...*, *op. cit.*

42. L'association signe aussi une convention avec l'arrondissement, mais celle-ci n'indique ni les publics-cibles ni les objectifs qu'elle doit poursuivre.

43. Tous les termes entre guillemets sont issus de discours de la metteuse en scène dans différents contextes (entretiens, réunions internes à l'association, formations, etc.).

44. Grignon (C.), Passeron (J.-C.), *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Seuil, 1989, pp. 43-44.

45. Poutignat (P.), Streiff-Fenart (J.), *Théories de l'ethnicité...*, *op. cit.*

Roumanie, Pakistan, Afghanistan, Sénégal, Congo). Les participant.es ont entre 18 et 50 ans et leurs profils sont assez diversifiés. Certain.es viennent d'arriver et parlent à peine italien, alors que d'autres sont en Italie depuis de nombreuses années et sont caractérisé.es par un bon niveau linguistique<sup>46</sup>. Si les premier.es sont pour la plupart des hommes, parmi les second.es on trouve une majorité de femmes.

La soumission de *Lotros* à la logique des subventions publiques apparaît également à travers la façon dont Anna Maria présente les objectifs poursuivis. Dans de nombreux discours, elle met en avant non seulement un objectif d'« intégration des immigrés », mais aussi sa volonté de « donner la parole » à des populations qui n'ont généralement pas la possibilité de s'exprimer. À première vue, ces objectifs pourraient paraître contradictoires. D'une part, la rhétorique de l'intégration reproduit un rapport de domination entre une majorité dominante et des minorités dominées, car « c'est le dominant qui considère généralement que celui qui est dominé n'est pas intégré<sup>47</sup> ». Ce vocabulaire contribue donc à définir les participant.es « essentiellement par ce qu'ils ne sont pas, par le manque et la distance par rapport à une norme centrale<sup>48</sup> ». D'autre part, la volonté de « donner la parole » aux immigré.es pourrait porter en elle une dimension subversive : elle pourrait viser un renversement des rapports de domination, comme c'est le cas, par exemple, dans les projets s'inscrivant dans la tradition du « théâtre de l'opprimé ». Ceux-ci affichent des objectifs de transformation et de subversion sociales, en poussant les individus à avoir un rôle actif dans la société<sup>49</sup>.

Or, lorsqu'on analyse les pratiques et les discours de la metteuse en scène, on se rend compte que le fait de « donner la parole » aux populations minorisées ne se traduit pas, chez elle, par une remise en cause des rapports de domination. Dans plusieurs contextes interactionnels, Anna Maria présente le *teatro comunità* comme un outil d'« empowerment collectif » : un moyen pour « créer une identité collective » entre non seulement des « immigrés d'ethnies différentes<sup>50</sup> », mais aussi entre les immigré.es et les Italien.nes résidant dans le quartier. D'après la metteuse en scène, la participation aux ateliers de théâtre permettrait la création d'une « identité commune » entre les participant.es, alors que le spectacle final permettrait aux participant.es sur scène et au public

46. Ces dernier.es fréquentent le centre de formation car ils/elles ont besoin d'un diplôme reconnu par l'État italien pour trouver un emploi.

47. Lapeyronnie (D.), « Quelle intégration? », in Loche (B.), Martin (C.), dir., *L'insécurité dans la ville. Changer de regard*, Paris, L'Œil d'or, 2003, p. 95.

48. *Ibid.*

49. Fondé par Augusto Boal en 1979, le théâtre de l'opprimé vise à susciter le débat public et pousse les individus à sortir de leur rôle de spectateurs. Il se veut un outil de libération pour les « opprimés ». Cf. Boal (A.), *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1997.

50. Tous les termes entre guillemets sont tirés du flyer de présentation du spectacle, février 2014.

présent en salle (essentiellement composé d'« habitants italiens ») de se sentir partie prenante d'une même « communauté »<sup>51</sup>. Par l'élaboration du scénario et la création du spectacle, Anna Maria s'engage donc dans une activité d'intermédiation visant à créer un sentiment d'appartenance commune entre des groupes qui sont présentés comme « très différents » dans les politiques locales (les immigré.es et les Italien.nes).

Cette action d'intermédiation passe également par une série de discours produits dans différents contextes interactionnels (rendez-vous avec les financeurs, manifestations publiques, réunions internes à l'association, ateliers, etc.). Lors de la présentation publique d'un spectacle, la metteuse en scène introduit ainsi la soirée :

« C'est toujours stimulant de travailler avec des immigrés, parce que, au fond, nous sommes tous des migrants... Car nous sommes tous dépayés. Le désarroi qui traverse notre époque touche les cultures du monde entier. Ce sentiment de désarroi touche non seulement ceux qui fuient des situations difficiles dans leurs pays, mais aussi ceux qui vivent en Occident et se sentent perdus. Notre société change, le système capitaliste et la démocratie représentative sont en train de s'écrouler, mais nous n'avons pas encore trouvé d'alternative ! »

La metteuse en scène met ainsi en avant une définition large du « migrant », en l'associant à un sentiment de désarroi, ce qui lui permet d'effectuer un rapprochement cognitif entre des groupes sociaux présentés comme différents, voire opposés, dans les discours publics. Cette action d'intermédiation vise donc un processus qui se veut inverse à la logique de l'« intégration » des immigré.es. Il ne s'agit pas de favoriser l'intégration *des* immigrés à la société d'accueil, mais de créer d'un sentiment d'appartenance commune *entre* les populations minorisées (sur scène) et la majorité (dans le public). La logique intégrationniste serait donc remplacée par une logique de co-construction d'une identité collective. Cependant, dans d'autres discours de la metteuse en scène, cette dimension collective de l'*empowerment* laisse la place à sa dimension la plus individuelle. Le théâtre est ainsi présenté comme un « moyen éducatif » important, à travers lequel les participant.es peuvent « acquérir de nouvelles compétences ». Pour les « participants étrangers », le théâtre est notamment un moyen d'acquérir des compétences linguistiques, mais aussi de se familiariser avec un ensemble de normes sociales auxquelles, du fait de leur « culture » et leurs « conditions de vie difficiles », « ils ne sont pas habitués » (arriver à l'heure, « respecter les engagements pris », prévenir par téléphone s'ils/elles ne viennent pas, etc.)<sup>52</sup>.

On retrouve donc une tendance qui caractérise aujourd'hui la plupart des approches de travail social : les dimensions plus radicales de la notion

51. Entretien avec Anna Maria, Turin, mai 2014.

52. Tous les termes entre guillemets sont d'Anna Maria.

d'*empowerment* (de renversement des rapports de domination) laissent la place à sa signification la plus dépolitisée<sup>53</sup>. La dimension émancipatrice du théâtre est ici mise de côté au profit d'un objectif d'intégration des immigré.es à la société d'accueil. En revendiquant un rôle de socialisation des participant.es aux normes majoritaires, la metteuse en scène s'inscrit de fait dans une logique culturaliste. Le théâtre est présenté comme un moyen pour corriger un ensemble de « mauvaises attitudes » que les participant.es ont, à cause de leurs « conditions de vie difficiles » mais aussi de leur « culture ». Enfin, si les objectifs de participation et d'intégration, d'*empowerment* collectif et individuel affichés par *Lotros* peuvent paraître contradictoires, ils sont tout à fait conformes aux attentes que les élues locales ont à l'égard des associations. Ils leur permettent de se démarquer d'une rhétorique plus explicitement discriminatoire (propre aux partis de droite<sup>54</sup>), en valorisant la « participation » et la « diversité » des immigré.es, tout en poursuivant un objectif de pacification sociale. Nous verrons que cette nécessité de se conformer aux attentes institutionnelles est centrale pour Anna Maria, du fait de sa faible consécration artistique.

### ***Travailler avec les immigré.es étranger.es : une nécessité pour survivre***

La conformation d'Anna Maria aux catégories institutionnelles s'explique notamment par son besoin d'assurer la pérennisation financière de sa structure.

Issue d'une famille ouvrière<sup>55</sup>, la metteuse en scène a connu une trajectoire sociale ascendante grâce à des études de droit, pour ensuite devenir chargée de production dans une importante compagnie turinoise. C'est à la suite d'une dispute avec le metteur en scène de cette troupe que, à l'âge de 40 ans, elle décide de fonder *Lotros*. Créée en 2001, l'association se développe dans un contexte où le *teatro comunità* est largement soutenu par la mairie, ce qui lui permet de réaliser des projets avec un groupe d'habitant.es originaires du Sud de l'Italie. Bien qu'elle ne dispose d'aucune formation spécifique en tant que metteuse en scène, Anna Maria réussit à faire vivre son association et à pratiquer l'auto-emploi, grâce à la mobilisation de multiples compétences<sup>56</sup> acquises au fil de ses socialisations antérieures. Sa jeunesse a en effet été marquée par son engagement dans le Parti communiste italien, au cours duquel elle a occupé des postes à

53. Bacqué (M.-H.), Biewener (C.), *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, 2013.

54. Turin a été gouvernée par des coalitions de partis de centre-gauche de 1993 à 2016. Pendant cette période, le thème de l'immigration est devenu central dans les débats politiques locaux et a contribué à une polarisation du champ politique local entre partis de centre-gauche (au pouvoir) et de centre-droite (dans l'opposition).

55. Son père était ouvrier et sa mère était serveuse, puis femme au foyer. Elle a été scolarisée dans un des meilleurs lycées de Turin et elle a fait des études en droit.

56. Le terme de « compétence » désigne des « savoirs et savoir-faire bien circonscrits, liés à une pratique bien spécifique et à contexte particulier ». Ces derniers sont souvent hérités du passé des individus au travers d'un ensemble d'apprentissages formels ou informels dans le cadre de multiples socialisations (Lahire (B.), *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 415).

responsabilité (elle a notamment été adjointe à la culture d'une ville de banlieue). Cette expérience lui a permis d'acquérir un ensemble de compétences relationnelles<sup>57</sup> et politiques<sup>58</sup>. Par la suite, en tant que chargée de production, elle a pu acquérir une bonne connaissance du champ culturel local et des financements publics aux projets culturels, ainsi que des compétences organisationnelles et d'élaboration de projets.

Cependant, à partir de 2007, suite à l'arrivée d'une nouvelle adjointe aux banlieues (nommée désormais adjointe à l'« intégration » et à « la régénération urbaine »), la municipalité supprime la plupart des financements aux projets de théâtre dans les quartiers au profit d'autres pratiques artistiques (le hip-hop, par exemple). L'association traverse donc un moment d'instabilité financière, jusqu'au moment où, en 2011, un nouveau programme de rénovation urbaine est lancé à *Barriera di Milano*. Ne disposant pas du niveau de consécration artistique nécessaire pour prétendre à d'autres types de financements (de la part du secteur culturel municipal et du ministère de la Culture, par exemple), Anna Maria voit dans ce programme une nouvelle opportunité de survie pour son association. Soucieuse de décrocher, puis de renouveler des fonds dans ce cadre, elle prend soin des relations avec les élues locales et tâche de produire un discours de présentation de soi rassurant pour les financeurs. Elle les invite toujours à parler avant les spectacles, les remercie publiquement, les appelle régulièrement, etc. Et, dès qu'elle en a la possibilité, elle ne manque pas de mettre en avant un discours conforme à leurs attentes, en soulignant les vertus du théâtre dans l'intégration et la participation des immigré.es.

En effet, si la légitimité d'Anna Maria en tant que « porte-parole » des immigré.es du Sud de l'Italie est désormais acquise dans l'espace associatif local (car elle travaille avec ce genre de publics depuis dix ans et revendique régulièrement ses origines « immigrées et prolétaires »), son statut d'intermédiaire auprès des immigré.es étranger.es est loin d'être reconnu. Dans un domaine professionnel où l'expérience et la proximité avec les usager.es sont les principales caractéristiques dont les intervenant.es doivent disposer afin d'être considéré.es comme légitimes<sup>59</sup>, Anna Maria doit donc mettre en avant sa proximité avec les immigré.es étranger.es. Lors d'une table ronde en présence des élues, elle affirme, par exemple :

« Si je m'engage dans ce quartier, c'est parce que j'ai moi-même éprouvé, en tant que fille de migrants du Sud de l'Italie, le sentiment d'être mise à l'écart

57. Elle a notamment appris à entretenir des relations avec des militant.es issu.es de milieux sociaux variés, notamment populaires.

58. Elle a pu développer des compétences rhétoriques et elle a pu acquérir une connaissance générale du champ politique grâce à son expérience en tant qu'adjointe.

59. Boucher (M.), Belqasmi (M.), « L'intervention sociale et la question ethnique. Entre ethnicisation, déprofessionnalisation et pacification », *Hommes & Migrations* [en ligne], 1290, 2011.

de la société. Et tous mes copains étaient issus de familles immigrées du Sud de l'Italie et leurs parents vivaient au quotidien des discriminations pour travailler, pour se loger... Je comprends donc ce que les jeunes immigrés vivent et c'est un devoir pour nous, anciens immigrés, de les accueillir<sup>60</sup>. »

La production d'une « proximité » avec les participant.es et d'un discours conforme aux attentes institutionnelles permet ainsi à Anna Maria d'acquérir une certaine légitimité dans l'univers associatif local (en stabilisant les financements perçus). Nous verrons, toutefois, que la logique des subventions se traduit souvent dans des contraintes contradictoires et finit par produire des effets de minorisation inattendus.

## **Des effets de minorisation basés sur de multiples logiques**

### ***Mettre en scène les « histoires » des immigré.es***

Lorsqu'elle présente sa démarche artistique, Anna Maria insiste sur le fait que les participant.es sont « totalement libres » de choisir ce qu'ils/elles veulent raconter et qu'elle se doit d'être « respectueuse de leurs besoins expressifs et créatifs ». Or l'observation des ateliers permet de mettre en évidence que, dans les faits, les participant.es sont canalisé.es dans le choix des récits. La metteuse en scène commence systématiquement par leur demander : « Raconte-nous d'où tu viens... Quand es-tu arrivé en Italie ? Comment et pourquoi ? ». Les participant.es sont donc poussé.es à raconter leur expérience migratoire, alors que d'autres parties de leur biographie sont laissées de côté. Le spectacle se construit ensuite sur la base de ces témoignages et se présente sous la forme d'un enchaînement de monologues avec un fond musical. Avec les scènes de monologues alternent des scènes plus centrées sur le mouvement, comme l'indique l'extrait de notes d'observation suivant :

*Turin, mars 2014.* La scène centrale du spectacle voit une dizaine d'immigré.es avancer en rang, sur un fond de musique classique (ton tragique). Ils/elles posent ensuite un objet par terre (un manteau, un sac, un foulard, etc.). Le décor prévoit du sable au sol. Lors d'un atelier, Anna Maria explique aux participant.es le sens de cette scène : « Il s'agit d'une expérience que vous avez sûrement vécue : quand vous arrivez ici, vous traversez des frontières et il faut s'enlever des objets pour se faire contrôler par la police. Moi-même j'ai vécu ça quand j'ai pris l'avion... Si vous ne l'avez pas vécu, en arrivant ici vous avez sûrement abandonné des objets dans votre pays. Ce geste a aussi une valeur symbolique : en arrivant dans un autre pays, vous devez en partie changer de peau, comme les serpents, pour pouvoir vous adapter à de nouvelles situations... pour vous intégrer ici... Mais pas seulement vous, bien évidemment ! Nous tous, quand nous commençons une nouvelle expérience, nous changeons un peu de peau. »

---

60. Table ronde organisée par l'association, Turin, mai 2011.

Ce discours demeure, toutefois, trop conceptuel pour les participant.es, dont la plupart parlent à peine italien. Sur scène, ils/elles sont perdu.es, ne comprennent pas vraiment le sens de ce qu'Anna Maria leur demande de faire, mais acceptent néanmoins de le faire. Arianna, une stagiaire qui aide Anna Maria dans l'animation de cet atelier, se rend compte du dépaysement des participant.es. « Youssouf fait mieux l'exercice... Il bouge moins... Les autres bougent dans tous les sens et n'ont pas compris qu'ils doivent avancer en même temps... » Anna Maria lui répond : « Il n'y a aucun souci. Ce n'est pas grave s'ils bougent un peu, s'ils n'avancent pas tous ensemble... Cela fait partie de leur "vérité". Il faut rester dans la vérité, et la vérité c'est qu'ils sont perdus, ne comprennent ni la langue ni comment marche notre pays. Si on leur enlève ce sens de dépaysement, on leur enlève toute la magie de leur vérité. Ils sont beaux car ils sont authentiques dans leur fragilité. »

Le choix d'alterner des scènes où la parole est centrale et des scènes plus centrées sur le mouvement trouve une double justification, artistique et militante. En premier lieu, il permet d'équilibrer le spectacle d'un point de vue esthétique, en mettant en scène la « beauté » des immigré.es à travers des scènes plus oniriques. D'après Anna Maria, malgré leur inexpérience, les participant.es porteraient en eux/elles une sorte de « beauté » et d'« authenticité » qui rendraient leur présence sur scène artistique<sup>61</sup>. Or, si la metteuse en scène est convaincue de cette beauté et en parle de façon admirative, cette manière de présenter la dimension esthétique du projet risque d'entraver l'objectif d'*empowerment* affiché par l'association : au lieu d'être liée à l'acquisition de compétences (artistiques et linguistiques) par les participant.es, la réussite du spectacle serait surtout liée à la capacité d'Anna Maria de mettre en scène leur altérité et leur « fragilité ».

En second lieu, le choix d'alterner des monologues à des scènes plus centrées sur le mouvement permet à Anna Maria d'inclure dans le spectacle celles et ceux qui ne parlent pas assez bien italien ou qui ne souhaitent pas parler de leur histoire, ainsi que celles et ceux dont le récit n'a pas été retenu pour le spectacle. En effet, à l'instar d'autres projets de théâtre participatif, par exemple ceux analysés par Bérénice Hamidi-Kim en France<sup>62</sup>, une tension affecte le processus de création entre « la logique de l'atelier, centrée sur l'expression, et la logique de création d'un spectacle, entre un principe d'accueil de tous et un souci du rendu qui incite à hiérarchiser et à mettre davantage les projecteurs sur les textes, mais aussi sur les participants les plus émouvants<sup>63</sup> ». Si tou.tes les participant.es sont invité.es à raconter leur histoire lors de l'atelier, seulement une partie de ces récits finira par constituer le scénario du spectacle. Par conséquent, afin de permettre à tou.tes de participer à la représentation finale,

61. Ces propos reviennent régulièrement dans les discours de la metteuse en scène pendant les répétitions.

62. Hamidi-Kim (B.), *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, l'Entretemps, 2013.

63. *Ibid.*, p. 350.



la metteuse en scène conçoit des scènes qu'elle définit comme plus « chorales ». Ces scènes visent aussi à impliquer un certain nombre de participant.es qui, en raison de leurs « spécificités culturelles<sup>64</sup> », ont du mal à rester tou.tes seul.es sur scène. Lors d'une répétition avec un groupe majoritairement composé de participant.es originaires d'Amérique latine, Anna Maria nous présente cet aspect de la manière suivante :

« C'est un groupe qui a un fort besoin d'une dimension collective, chorale. Souvent, ils avaient du mal à être tous seuls sur scène et demandaient à faire quelque chose tous ensemble. Ce besoin est sûrement lié à leurs origines parce que pour les Sud-Américains la dimension collective est très importante dans leurs vies...<sup>65</sup> »

Or, si ces discours sont animés par de bonnes intentions (faire participer tout le monde au spectacle), ils contribuent à un processus de culturalisation des participant.es. Des traits culturels spécifiques leur sont assignés sur la base de leurs origines réelles ou supposées.

De plus, si Anna Maria est sincèrement convaincue de l'importance d'impliquer tout.es les participant.es lors du spectacle<sup>66</sup>, cette participation est loin d'avoir des effets émancipateurs. La plupart des participant.es comprennent à peine ce qu'elle leur demande de faire et se trouvent assigné.es à une image de l'« immigré.e » sur laquelle ils/elle n'ont aucune prise. Par ailleurs, si Anna Maria affirme vouloir appréhender la migration en tant qu'état existentiel propre à tout être humain, le fait qu'il y ait du sable par terre contribue à renvoyer les participant.es à la représentation la plus médiatisée de l'immigré : un *profugo* (exilé, arrivé souvent par bateau et fuyant des guerres). Dans un contexte où les arrivées par bateau font la une des journaux et sont au centre des débats politiques, ce choix esthétique contribue à renvoyer les participant.es à une image dévalorisante.

Enfin, si les participant.es n'ont pas véritablement de prise sur le contenu du spectacle, ils/elles n'ont pas non plus leur mot à dire sur le choix des musiques associées à leurs témoignages ou les scènes auxquelles ils/elles participent. L'épisode ci-dessous, observé lors de l'enquête, en témoigne :

*Turin, février 2013.* Lors d'un atelier, Anna Maria propose à Mohammed (Sénégalais d'une vingtaine d'années) de monter sur scène et de raconter un récit biographique. Anna Maria : « Mohammed, est-ce que tu veux que je te mette une musique pour ton entrée sur scène ? » Mohammed : « Oui, j'adore la dernière chanson de Tiziano Ferro (chanteur italien très commercialisé)... Mais je ne me souviens plus du titre... » Anna Maria : « Ok... Bon... Essayons

64. C'est Anna Maria qui utilise ce terme dans plusieurs conversations informelles.

65. Atelier de théâtre, Turin, février 2013.

66. Elle revient plusieurs fois sur cet aspect, en entretien et lors de conversations informelles.

avec celle-ci ! » Sans même essayer de trouver la dernière chanson de Tiziano Ferro, Anna Maria met une musique à sonorité africaine (avec beaucoup de percussions).

L'imposition de ce genre musical de la part de la metteuse en scène trouve une explication artistique. En effet, dans de nombreuses conversations informelles, Anna Maria souligne que le choix de la musique est crucial pour les improvisations théâtrales et qu'il faut toujours proposer aux participant.es des musiques qui leur permettront de « se sentir à l'aise » et, par conséquent, de « libérer plus facilement leurs émotions et les livrer aux autres<sup>67</sup> ». De plus, le choix de varier les fonds musicaux en fonction des pays d'origine des participant.es semble répondre à une volonté de la metteuse en scène de valoriser la « diversité » présente dans le quartier. Si cette diversité est visible sur scène, au travers des différences phénotypiques apparentes des comédien.nes, elle se matérialise encore plus par le choix de fonds sonores renvoyant à leur altérité culturelle. Ces choix esthétiques contribuent donc à rendre la production artistique de l'association conforme aux attentes des pouvoirs publics en termes de « valorisation de la diversité culturelle ».

Cependant, cette pratique implique une certaine violence symbolique sur les participant.es car elle contribue à les assigner à leur « culture » et leurs « origines » supposées. Par ailleurs, c'est la première fois que Mohammed raconte son histoire et Anna Maria ne connaît pas encore son origine sénégalaise (il nous la dévoilera quelques minutes plus tard). Ce processus de culturalisation présente donc une dimension racialisante<sup>68</sup>, d'un double point de vue. D'une part, le choix d'une sonorité africaine s'opère avant tout sur la base des caractéristiques physiques de Mohammed (le fait qu'il est noir). D'autre part, ce choix contribue à « essentialiser » sa « différence ». Bien que le jeune Sénégalais ait exprimé le souhait d'avoir en arrière-fond une musique italienne, il se voit imposer un morceau africain : il est donc renvoyé à son être « différent » non seulement des autres participant.es (d'autres origines), mais aussi de la majorité.

L'observation ethnographique met donc en lumière des processus de racialisation. Les participant.es ne sont pas seulement catégorisé.es en tant que « migrant.es à problèmes » dans un ensemble de discours de la metteuse en scène, mais ils/elles sont aussi renvoyé.es à cette image dévalorisante dans les spectacles. Ces processus de catégorisation trouvent le plus souvent une explication de nature pratique, liée à la logique des financements publics. D'une part, l'accent mis sur l'origine ethnique et sur la différence culturelle des participant.

67. Termes utilisés par Anna Maria en entretien et dans plusieurs conversations informelles.

68. La racialisation renvoie à un processus discursif d'altérisation, par lequel les traits physiques sont interprétés comme étant le signifiant d'une altérité radicale voire naturelle (Guillaumin (C.), *L'idéologie raciste...*, *op. cit.*).

es est lié à la nécessité de justifier les actions de *Lotros* auprès des partenaires institutionnels locaux. D'autre part, une tension majeure traverse le projet de l'association entre la volonté de la metteuse en scène d'inclure dans le spectacle toutes les participant.es et la nécessité de produire, en quelques mois, un spectacle émouvant et esthétiquement beau. Cette tension est en partie à la base d'un processus de minorisation des participant.es par l'action théâtrale. Si la metteuse en scène est soucieuse de les impliquer tou.tes dans le scénario du spectacle, elle n'a pas assez de temps pour réaliser avec eux/elles un travail en profondeur sur leurs récits. La création théâtrale finit donc par engendrer un processus de racialisation des participant.es, consistant notamment en une « simplification » de leur « complexité humaine » à leur identité de « migrants ». Elle contribue donc à dénier « l'humanité totale à l'Autre par le biais de l'attribution d'un type particularisé », en réservant à la majorité « la richesse diversifiée des possibilités humaines<sup>69</sup> ». Loin d'être spécifique aux projets de théâtre, cette tension entre la temporalité longue dont les associations auraient besoin et la temporalité serrée des procédures de financement est propre à de nombreux projets participatifs s'adressant à des publics défavorisés<sup>70</sup>. Elle favorise l'assignation des bénéficiaires à une altérité réductrice (sur la base de logiques culturalistes et/ou ethnicisantes) et constitue un obstacle à la réalisation des missions d'*empowerment* affichées par les intervenant.es.

**« On en a marre des histoires des migrants ! Il faut parler de discriminations »**

De nombreux intervenant.es socio-culturel.les qui travaillent dans le quartier critiquent la démarche de *teatro comunità*, qu'ils/elles considèrent comme trop dépendante des pouvoirs publics. Il s'agit surtout d'intervenant.es qui ont commencé à réaliser des projets dans les quartiers populaires au cours des années 1970, dans un contexte où les frontières entre théâtre, animation socioculturelle et engagement politique étaient très poreuses. Eux/elles-mêmes issu.es des classes populaires, ils/elles ont été engagé.es dans les mouvements de protestations de l'époque, en utilisant le théâtre comme moyen de contestation. Ils/elles ont ensuite été pionnier.es dans la mise en place de projets de théâtre en direction des premières femmes d'immigration extra-européenne, au début des années 1990. Ces groupes portent un regard critique à l'égard de la démarche de *teatro comunità* et insistent sur leur volonté de préserver leur « indépendance politique<sup>71</sup> ». C'est le cas, par exemple, de l'association *Matteatro*, dont la cofondatrice souligne :

« Nous ne voulons pas travailler sur l'intégration des immigrés sans parler de politique, sans travailler sur les droits de tout.es. Le premier spectacle que nous avons créé au début des années 1990 portait sur les histoires de vie des

69. *Ibid.*, p. 198.

70. Eliasoph (N.), *Making Volunteers. Civic Life after Welfare's End*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

71. Conversation avec Graziella, metteuse en scène de *Matteatro*, Turin, 2014.

femmes immigrées. Mais ensuite nous avons vite arrêté, car nous nous sommes rendu compte que tout le monde, et notamment les journalistes télévisés, leur demandait de raconter leurs histoires. Et ces femmes n'en pouvaient plus. Elles me disaient : "J'en peux plus de raconter mon histoire ! Pourquoi ils ne me demandent pas de raconter ce que je pense de l'Italie ou de leur parler de mes enfants, qui peut-être seront bientôt italiens... ?" Et, puis, les gens en ont marre de voir des spectacles sur les histoires tragiques des migrants ! Il est temps de parler de droits, de discriminations, de rapports de pouvoir. Et, pour faire ça, nous avons toujours essayé de préserver notre indépendance vis-à-vis des institutions.<sup>72</sup> »

D'autres associations, plus jeunes, tiennent un discours semblable en insistant sur la nécessité de traiter dans leurs spectacles la question des discriminations et de contester les politiques migratoires. C'est le cas, par exemple, de l'association *Rossomalpelo* qui produit des spectacles avec la participation de jeunes immigré.es. L'association se compose de bénévoles, passionné.es de théâtre, qui considèrent le théâtre en tant qu'outil de contestation sociale.

Deux principales différences peuvent être soulignées entre *Lotros* d'une part et ces deux autres associations d'autre part. En premier lieu, si le salaire d'Anna Maria dépend des subventions perçues, les intervenant.es de *Matteatro* et *Rossomalpelo* conçoivent le théâtre comme une activité militante à côté de leur emploi<sup>73</sup>. Ces dernier.es peuvent donc se permettre de garder une certaine indépendance à l'égard des institutions, ce qui leur permet d'adopter une posture contestataire. En deuxième lieu, les dispositions militantes dont disposent Anna Maria et les intervenant.es des autres associations sont différentes. Nous l'avons vu, la première a occupé des postes à responsabilité locale en tant que membre et élue du Parti communiste italien. Lorsqu'elle quitte la politique pour travailler en tant que chargée de production, puis crée sa propre structure, Anna Maria connaît donc bien le système de financements publics, ainsi que la plupart des élu.es locaux-les, desquel-les elle se sent politiquement proche<sup>74</sup>. Les intervenant.es de *Matteatro* et *Rossomalpelo* sont, au contraire, engagé.es depuis longtemps dans la mouvance antifasciste et/ou anarchiste. Ils/elles ont souvent adopté des positions contestataires à l'égard des gouvernements municipaux de centre-gauche, considérés comme trop modérés. Nous pouvons donc faire l'hypothèse que l'indépendance financière dont jouissent *Matteatro* et *Rossomalpelo*, ainsi que les dispositions militantes de leurs membres, leur permettent de prendre davantage de recul par rapport à un ensemble de catégories produites par les pouvoirs publics locaux (la « diversité culturelle » et la « cohésion sociale » dans

72. *Ibid.*

73. La metteuse en scène de *Matteatro* est professeure des écoles et les deux intervenantes les plus actives de *Rossomalpelo* sont travailleuses sociales (animatrice et éducatrice).

74. *Barriera di Milano* a été gouverné par le PCI puis par le PDS (Parti des démocrates de gauche, qui a succédé au PCI au début des années 1990) jusqu'en 1997. Suite à une brève parenthèse de gouvernement de centre-droite entre 1997 et 2001, l'arrondissement est de nouveau gouverné par le centre-gauche jusqu'en 2016.

les quartiers, l'« intégration » des immigré.es, etc.). Dans leurs projets de création, les participant.es sont surtout invité.es à s'exprimer sur leur condition présente, marquée par l'expérience des discriminations. Ces associations revendiquent donc une démarche militante, en défendant ouvertement la cause des immigré.es. À l'inverse, la dépendance financière d'Anna Maria et sa proximité politique avec les élu.es locaux.les l'amènent à se conformer davantage à un discours institutionnel, qui tend à « lisser » la conflictualité sociale.

\*

Notre enquête a permis de mettre en évidence un processus de minorisation des immigré.es, qui présente plusieurs dimensions, fortement imbriquées les unes aux autres. Les participant.es sont souvent renvoyé.es à une série de spécificités culturelles (logique culturaliste) liées à des origines (logique ethnicisante) imaginées par Anna Maria sur la base de leurs caractéristiques physiques. Ces différentes catégorisations contribuent à assigner les participant.es à une altérité radicale (logique racialisante). Qu'ils/elles soient renvoyé.es à leurs différences culturelles, à leurs origines ethniques supposées ou à des traits phénotypiques, les participant.es ne sont pas altérisé.es sur la base de ce qu'ils/elles accomplissent, mais ils/elles sont assigné.es à des « statuts astrictifs » qui « précèdent leur naissance<sup>75</sup> ».

L'action théâtrale n'est certes pas le seul espace où cette minorisation s'opère. Elle s'inscrit dans une complexité de relations qui se tissent au jour le jour entre des individus majoritaires et minoritaires. Les participant.es aux ateliers sont la cible de multiples processus d'altérisation dans leur vie quotidienne. Ils/elles ne sont pas seulement « étranger.es » d'un point de vue juridique, mais sont aussi décrit.es comme tel.les dans de nombreux discours institutionnels et médiatiques. De plus, nous pouvons aussi faire l'hypothèse que ces individus se retrouvent au quotidien dans d'autres situations, où leur différence est soulignée (lorsque, par exemple, leur enseignant.e d'italien ou leur voisin.e leur demandent d'où ils/elles viennent). Le témoignage de ce participant montre bien cette répétition de situations altérisantes à laquelle il est soumis :

« Cela fait un moment que je suis en Italie et j'en peux plus d'être considéré comme étranger. J'ai même pensé à changer mon prénom, car tout le temps les gens me demandent d'où je viens. Je ne me suis jamais senti aussi égyptien, parce que tout le temps les gens me renvoient au fait que j'ai vécu une expérience migratoire. C'est vrai, mais ma vie ne se résume pas à ça ! Il y a plein d'autres dimensions dans ma vie, et parfois j'oublie que je ne suis pas seulement un étranger, mais un individu à part entière avec plein de facettes et une certaine complexité humaine<sup>76</sup>. »

75. De Rudder (V.), Poiret (C.), Vourc'h (F.), *L'inégalité raciste*, op. cit., p. 32.

76. Conversation informelle avec Khaled. Turin, février 2012.

Ces catégorisations sont souvent animées par de « bonnes intentions » et sont en apparence « anodines » et « banales ». Répétées de manière routinière, elles contribuent néanmoins à une hiérarchisation raciale dans nos sociétés, ainsi qu'à la construction du général (les « Blancs »), jamais nommé, et du particulier (les « étranger.es »), dont est soulignée la différence<sup>77</sup>. Notre étude confirme donc l'idée que la racialisation est un processus qui ne se manifeste pas seulement dans des pratiques violentes, mais aussi dans les interactions de tous les jours. Malgré leurs intentions antiracistes et humanistes, les majoritaires peuvent contribuer à répéter l'idée que « les humains sont naturellement différents et que les grands clivages sociaux (nationaux, religieux, politiques, etc.) expriment des divisions naturelles<sup>78</sup> ».

**Francesca QUERCIA** est collaboratrice scientifique (post-doctorante) auprès de la Haute École du travail social et de la santé de Lausanne (HETSL | HES-SO). Elle est membre du LaReSS (HETSL | HES-SO) et du Centre Max Weber de Lyon (UMR 5283). Ses travaux se situent au croisement d'une sociologie de l'action publique, du travail associatif et artistique et des classes populaires. Elle est notamment l'auteure de :

« Aux frontières du théâtre et du social. Une comparaison franco-italienne des mondes de l'action théâtrale », in Mathieu (L.), Roussel (V.), dir., *Les frontières sociales*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019 ; « Faire participer par le théâtre dans un quartier populaire de Turin », *Participations* (à paraître en 2020) ; *Les mondes de l'action théâtrale dans les quartiers populaires en France et en Italie*, Paris, Dalloz, 2020.

*Giving a voice to immigrants: Tensions and paradoxes in participatory theater (Turin, Italy)*

Over the last thirty years, with the redefinition of cultural and urban policies, artists have been assigned social missions: strengthening social ties, contributing to breaking down barriers in working-class neighborhoods and the integration of immigrants. This process concerns many European countries, including Italy. As part of urban renewal programs, many theater associations have become involved in working-class neighborhoods. They have proposed artistic projects with immigrants, with a dual purpose of "integration" and "empowerment" of the projects' participants. Based on an ethnographic survey carried out within a theater association in Turin, this article examines how its director succeeded in forging a recognized professional role, by appointing herself as an intermediary between immigrants and Italian society. Although her goal was to emancipate these immigrant populations, she faced many contradictions during the implementation of her projects. Despite her antiracist beliefs, she ended up contributing to the minoritization of immigrants. Based on a triple dynamic—of "racialization," "ethnicization," and "culturalization"—this process consigns minorities to a radical otherness, over which they have little power.

Keywords – racialization, ethnicization, culturalization, cultural and urban policies, artistic associations, working-class neighborhoods

77. Sur l'importance de la routinisation dans les processus de racialisation, cf. notamment Eberhard (M.), « De l'expérience du racisme à sa reconnaissance comme discrimination. Stratégies discursives et conflits d'interprétation », *Sociologie*, 4, 2010 ; ou Trawalé (D.), « La reproduction sans encombre des rapports de race : le cas des gays noirs », *Migrations Société*, 163, 2016.

78. Guillaumin (C.), *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2016, p. 209.