

Les associations théâtrales dans les quartiers populaires : entre politisation et action publique

Francesca Quercia*

Résumé : Depuis une trentaine d'années, dans le cadre des politiques urbaines, de nombreuses associations réalisent des projets de théâtre visant à favoriser la « participation des habitants » des quartiers populaires. Basé sur une enquête ethnographique franco-italienne, cet article analyse les processus de politisation discursive au sein de ces associations. Si le théâtre participatif constitue un cadre *a priori* propice à susciter des discussions « animées par l'esprit public », ces processus se voient entravés par un ensemble de contraintes, émanant pour la plupart des financeurs publics.

Mots-clés : Politisation, financements publics, théâtre participatif, associations, politiques urbaines

Theatervereine in benachteiligten Stadtteilen: zwischen Politisierung und Massnahmen der öffentlichen Hand

Zusammenfassung: Seit ungefähr dreissig Jahren führen zahlreiche Vereine im Rahmen der Stadtentwicklungspolitik Theaterprojekte durch, mit dem Ziel, die « Bürgerbeteiligung » in benachteiligten Stadtteilen zu fördern. Ausgehend von einer ethnografischen Untersuchung in Frankreich und Italien wird in diesem Artikel der Politisierungsprozess in diesen Vereinen untersucht. Das partizipative Theater bietet grundsätzlich einen geeigneten Rahmen, um allgemeine und polarisierende Debatten anzuregen, allerdings wird dieser Prozess durch eine Reihe von Einschränkungen gehemmt, die grösstenteils auf die öffentliche Finanzierung zurückzuführen sind.

Schlüsselwörter: Politisierung, öffentliche Fördermittel, partizipatives Theater, Vereinswesen, Stadtentwicklungspolitik

Theatre Associations in Working Class Neighbourhoods: between Politicisation and Public Action

Abstract: For about thirty years now, in the context of urban policies, number of theater associations carry out projects in working-class neighborhoods providing active participation of their inhabitants. Based on an ethnographic survey in France and Italy, this article highlights the discursive politicisation processes within these associations. Participatory theatre provides a framework *a priori* conducive to generate “public spirited-political conversations”. However, these processes can be hampered by a set of public funding constraints.

Keywords: Politicisation, public funding, participatory theatre, associations, urban policies

* HETSL | HES-SO, CH-1010 Lausanne, francesca.quercia23@gmail.com

1 Introduction

Dans les dernières années, plusieurs travaux ont mis en évidence un écart grandissant entre les classes populaires et la politique¹. L'essoufflement du mouvement ouvrier aurait laissé place à un vide politique dans les quartiers populaires, ce qui constituerait un frein à l'engagement de leurs habitant-e-s (Masclat 2003 ; Masclat et Simon 2004 ; Fillieule 2005 ; Braconnier et Dormagen 2007 ; Andolfatto et Labbé 2009). Dans le cadre des politiques municipales et/ou de programmes de rénovation urbaine², les pouvoirs publics ont ainsi commencé à financer de nombreux projets associatifs visant à « faire participer » les « habitants » de ces quartiers (Carrel 2013). Or, derrière cette rhétorique, se cachent souvent des objectifs de pacification sociale : les associations locales sont considérées comme aptes à favoriser la cohabitation entre populations immigrées et autochtones (Pizzolati 2007 ; Quercia 2020b).

En profitant de ces financements, de nombreuses associations théâtrales ont investi les quartiers populaires³. Elles y proposent des projets reposant sur la démarche suivante : les intervenant-e-s commencent par demander aux participant-e-s de leur raconter un récit de vie, puis élaborent un scénario à partir de ces témoignages, que les participant-e-s joueront lors du spectacle. Afin d'accéder aux financements publics, ces structures affichent une triple mission : sociale (renforcer « le lien social » dans les quartiers), artistique (favoriser l'« accès à l'art » de leurs « habitants ») et politique (favoriser la « participation des habitants ») (Pontremoli 2005 ; Hamidi-Kim 2013).

Basé sur une enquête ethnographique au sein de deux associations en France et en Italie (cf. encadré), cet article se propose d'étudier la façon dont les intervenant-e-s artistiques conçoivent et mettent en œuvre cette mission politique. Dans les discours publics de la plupart de ces associations, le théâtre est présenté à la fois comme un moyen pour « donner la parole aux habitants » (Arnaud 2018, 212) et pour traiter d'enjeux « sociétaux » en partant d'histoires particulières. La participation aux ateliers permettrait aux « habitants » de raconter leurs problèmes, puis de se rendre compte que ceux-ci renvoient à des « questions sociales plus larges » (Eliasoph 2010, 26). Ceci devrait ensuite permettre d'ouvrir des espaces de discussion sur ces thématiques. Si certain-e-s intervenant-e-s insistent sur leur volonté de favoriser les

1 Je tiens à remercier Maëlle Meigniez, Lionel Francou et les évaluateur-ice-s de la *Revue Suisse de Sociologie* pour leurs critiques stimulantes. Un grand merci aussi à Morgane Kuehni et aux participant-e-s du séminaire « Fabrique de la recherche » (HETSL) pour leurs remarques éclairantes sur une version antérieure de ce texte. Je remercie, enfin, Lisa Buchbinder pour la traduction en allemand du résumé.

2 Ces programmes peuvent être nationaux – comme en France avec la « politique de la ville » – ou initiés par l'Union Européenne – comme les programmes Urban, destinés à la « revitalisation » des « quartiers en crise ».

3 Ces associations sont le plus souvent créées par des travailleur-se-s du spectacle (comédien-ne-s, metteur-euse-s en scène, etc.) qui ont du mal à vivre de leur activité et s'engagent dans les quartiers populaires pour avoir un complément salarial (ou un salaire substitutif). Le statut juridique d'association leur permet de pratiquer l'auto-emploi et d'accéder aux subventions publiques (Paradeise 1998 ; Hély 2009).

débats en interne (entre les participant-e-s), d'autres conçoivent le théâtre comme un moyen pour « sensibiliser » les spectateurs sur des questions sociales et/ou propres à la « condition humaine ».

Ces approches différentes du politique méritent d'être analysées non seulement à la lumière des multiples socialisations professionnelles et militantes des intervenant-e-s, mais aussi d'un ensemble de contraintes émanant des financeurs publics : si, dans certains quartiers, les associations théâtrales sont surtout financées pour leurs missions sociale et politique, dans d'autres cas, elles le sont surtout pour leur démarche artistique. Nous pouvons donc supposer que, selon les contextes, les intervenant-e-s seront amené-e-s à privilégier l'une ou l'autre de ces missions.

Il s'agira ensuite d'étudier les effets de ces différentes invitations institutionnelles sur les possibilités d'émergence, au sein des associations, de *moments de politisation* « où des enjeux relatifs à la vie collective se voient perçus, thématifiés, discutés, voire disputés » (Berger et Gayet-Viaud 2011, 10). Bien que « le politique »⁴ ne se limite pas aux discours, nous nous proposons dans cette contribution de nous concentrer sur la dimension discursive de la politisation⁵, afin de contribuer à une réflexion centrale dans la sociologie des mondes associatifs (Hamidi 2016). À la suite de Nina Eliasoph, nous adopterons une définition élargie de la politisation, basée sur l'émergence de discours qui relèvent de l'« esprit public » et qui portent sur « le bien commun, le bien de tous » (Eliasoph 2010, 26). Ces moments sont fondamentaux en démocratie, car ils permettent aux citoyen-ne-s de passer de leurs problèmes personnels à des questions plus larges, afin d'élaborer collectivement « une volonté commune, une communauté et une vision du monde commune » (Eliasoph 2010, 26). En partant de cette définition, les travaux de Nina Eliasoph (2010), puis de Camille Hamidi (2006 ; 2010)⁶, ont ainsi montré que les associations ne constituent pas toujours des espaces propices à l'émergence de conversations politisées. Focalisées sur les dynamiques internes aux associations, ces études accordent, toutefois, une importance secondaire aux contextes institutionnels dans lesquels elles sont enserrées et aux liens qu'elles entretiennent avec les pouvoirs publics. Or, les associations sont souvent prises dans des logiques de partenariat avec un ensemble d'interlocuteurs publics (Hély 2009). Nous ferons ainsi l'hypothèse que, par l'imposition de temporalités et d'objectifs spécifiques, les financeurs publics influent sur la mise en œuvre des projets associatifs et, plus particulièrement, sur les possibilités d'émergence de conversations politisées en leur sein (lors des ateliers, répétitions, réunions, etc.).

4 Comme le suggère Daniel Cefai, « quelque chose de politique émerge comme tel chaque fois que des collectifs se forment, s'interrogent ou s'engagent autour d'enjeux où il y a d'un bien commun/public à atteindre ou d'un mal commun/public à écarter » (Cefai 2011, 546).

5 Pour une synthèse des travaux portant sur la politisation discursive cf. Rioufreyt (2017). Pour une discussion récente sur ces questions cf. aussi Hamidi (2021, 39–71).

6 Camille Hamidi adopte une définition un peu différente de la politisation, en termes de montée en généralité et de reconnaissance de la dimension conflictuelle des positions adoptées (Duchesne et Haegel 2004 ; Hamidi 2006).

Pour la clarté de notre démonstration, nous aborderons le cas français (1), puis le cas italien (2).

Précisions méthodologiques

D'une durée de quatre ans, cette enquête s'est déroulée au sein de six associations à Vaulx-en-Velin (dans la banlieue de Lyon, France) et Barriera di Milano (Turin, Italie) (Quercia 2020c). Dans cet article, nous nous focaliserons sur la comparaison entre deux d'entre elles (que nous appellerons Amaretto et Lotros). Cette comparaison nous paraît pertinente pour saisir l'impact d'un ensemble de variables contextuelles et inter-individuelles sur les processus de politisation discursive au sein des associations. D'une part, si ces deux structures collaborent avec les pouvoirs publics (Nicourd 2010 ; Laville et Salmon 2015), elles s'inscrivent dans des contextes institutionnels différents : à Barriera di Milano les décideurs publics assignent aux associations artistiques des missions avant tout sociales et politiques, alors qu'à Vaulx-en-Velin elles sont surtout subventionnées pour la qualité esthétique de leur travail. D'autre part, les intervenantes en charge des projets dans ces deux associations ont des dispositions politiques contrastées : si Violette (Amaretto) exprime un rejet pour la « politique des idées », Anna Maria (Lotros) conçoit l'action théâtrale comme une forme de militantisme.

Dans ces structures, nous avons eu recours à l'observation participante, à des entretiens et à l'analyse d'archives. L'observation nous a permis d'analyser les pratiques des intervenant-e-s dans différents contextes (réunions, ateliers, rencontres avec les financeurs, etc.). Nous avons aussi réalisé une cinquantaine d'entretiens biographiques et informatifs avec les intervenant-e-s, les participant-e-s et les décideurs publics. Enfin, la recherche s'est nourrie de l'analyse des archives municipales et associatives. La méthode ethnographique s'est révélée fructueuse pour saisir les écarts entre les manières dont les intervenant-e-s présentent leur démarche et un ensemble de tensions qui traversent la mise en œuvre de leurs projets. Par le croisement de différents points de vue sur l'objet (Beaud et Weber 2003), cette méthode est la plus à même d'éclairer la complexité des logiques qui influent sur les processus de politisation au sein des associations. De plus, l'immersion de longue durée nous a permis d'observer la manière dont les contraintes temporelles liées aux financements influent sur ces processus.

2 Amaretto : « donner la parole aux gens » pour traiter de « questions universelles »

2.1 Les associations à Vaulx-en-Velin : une mission avant tout artistique

Vaulx-en-Velin est une ville située dans la banlieue de Lyon. Traditionnellement ouvrière, elle a accueilli de nombreuses familles immigrées à partir des années 1970, pour ensuite devenir l'un des « laboratoires d'expérimentation de la politique de la ville »⁷. Cette politique consiste en un ensemble de mesures déployées dans les quartiers dits « prioritaires », concernant l'emploi, l'éducation, la santé, le dévelop-

⁷ Conversation avec le Directeur du service culturel, octobre 2014.

pement économique, mais aussi la culture (Donzelot et Estèbe 1994 ; Chaudoir et De Maillard 2004). Elle s'appuie sur des partenariats entre les pouvoirs publics à différentes échelles (nationale, régionale, locale) et les associations, auxquelles sont alloués des financements sur projet (Hély 2009).

C'est dans ce cadre que des résidences artistiques sont créées à Vaulx-en-Velin. Elles sont soutenues par de multiples financeurs situés au croisement de différents secteurs (Hély 2009) : politiques culturelles (la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) et le Service culturel municipal), politique de la ville (le Délégué du préfet) et politique de soutien au secteur associatif (la Direction du développement social et de la vie associative municipale)⁸. La convention de résidence, d'une durée de trois ans, prévoit un double engagement pour les associations artistiques : ces dernières s'engagent non seulement à créer un nouveau spectacle professionnel par an, mais aussi à réaliser des projets avec les « habitants » (qui se terminent, eux aussi, par un spectacle). Les attentes des financeurs s'expriment aussi dans une série de rencontres avec les responsables associatifs. Chaque année les associations doivent présenter un projet écrit au Service culturel municipal, qui est ensuite analysé par les autres échelons institutionnels. Une réunion est donc organisée entre les associations et les différents partenaires, afin de discuter du projet et de le rectifier si celui-ci ne correspond pas aux orientations politiques locales. Lors de ces réunions, la plupart des financeurs sont attentifs à la dimension artistique de l'action des associations. Si le Délégué du préfet met l'accent sur les effets sociaux de leur action (en termes de « cohésion sociale » et de « participation des habitants »)⁹, les invitant à soigner la dimension « intergénérationnelle » et « interculturelle » des projets¹⁰, les autres financeurs exigent surtout d'elles un travail de « bonne qualité artistique ». Le Directeur des affaires culturelles nous explique :

Je suis convaincu que ces projets ont d'importants effets sur les participants, mais à condition qu'ils soient de bonne qualité. L'intervention artistique de qualité va contribuer à une appropriation d'une culture commune entre les habitants... Elle contribue aussi à les ouvrir et à changer leur regard sur le monde et sur notre condition humaine¹¹.

Les pouvoirs publics considèrent donc le théâtre comme un moyen pour créer une appartenance commune entre les participant-e-s (autour d'une « culture commune ») et pour les inciter à s'intéresser à des questions générales, propres à « notre condition humaine ». La réalisation de cette mission est toutefois conditionnée à la « qualité artistique » des projets, qui demeure le principal critère de financement. Si les résidences artistiques ont une durée de trois ans, des bilans annuels sont prévus afin

8 Amaretto, par exemple, reçoit chaque année 15 000 euros de la part de chacun de ces financeurs.

9 Entretien avec le Délégué du préfet de 2008 à 2014. Vaulx-en-Velin, janvier 2015.

10 Entretien avec le Délégué du préfet de 2008 à 2014. Vaulx-en-Velin, janvier 2015.

11 Entretien avec le Directeur des affaires culturelles. Vaulx-en-Velin, octobre 2014.

d'évaluer la qualité des actions réalisées : les associations doivent ensuite présenter un nouveau projet en tenant compte du bilan de l'année précédente.

2.2 L'association Amaretto et sa démarche de théâtre participatif

Dans le cadre de notre thèse, nous avons suivi Amaretto, en résidence depuis 2009. L'association réussit chaque année à former un groupe d'une dizaine de participant-e-s, composé de jeunes scolarisé-e-s (âgé-e-s de 7 à 15 ans) et de femmes, pour la plupart retraitées. Certaines sont issues de l'immigration extra-européenne et des classes populaires (femmes de ménage ou au foyer en couple avec des ouvriers). D'autres sont d'origine française ou européenne et appartiennent plutôt aux classes moyennes (comptable, technicienne de laboratoire médical, par exemple). Il en résulte un groupe hétérogène en termes d'âge, de genre et d'appartenance ethnique. Ceci correspond aux attentes des pouvoirs publics qui, nous l'avons vu, insistent sur la dimension « intergénérationnelle » et « interculturelle » de l'action théâtrale.

Ces projets sont confiés par Florent (metteur en scène) à des intervenant-e-s associé-e-s à la troupe, parmi lequel-le-s une comédienne (que nous appellerons Violette). Après de nombreuses années consacrées au jeu théâtral, cette comédienne se dédie désormais à l'animation d'ateliers avec des amateur-e-s et expérimente une méthodologie spécifique. Celle-ci consiste à commencer par les « envies » et les « besoins expressifs » des participant-e-s, sans leur imposer de thématique préétablie. Violette les invite à écrire des récits, qu'elle retravaille ensuite pour s'assurer de la « qualité du résultat final »¹². Elle élabore donc le spectacle à partir de ces récits, que les participant-e-s jouent eux/elles-mêmes.

Violette conçoit le théâtre comme un moyen de « libération » de la parole des participant-e-s :

Au bout d'un moment, même si je ne l'avais jamais pensé comme ça, je me suis aperçue que, fait de cette manière-là, le théâtre est tout de même assez politique, parce qu'il donne la parole aux gens. Après, ce n'est pas la politique d'idées... Je suis plus sur le terrain, moi !¹³

La démarche de Violette serait donc « politique », car elle permettrait aux individus de s'exprimer publiquement. Si l'atelier leur donnait la possibilité de « dire quelque chose sur eux-mêmes ou sur leur histoire », le spectacle permettrait de faire en sorte que ces paroles « sortent de l'espace intime pour acquérir une visibilité dans l'espace social » (Arnaud 2018, 212).

L'observation ethnographique montre, toutefois, que plusieurs tensions traversent ce processus. La parole est donnée aux participant-e-s pour qu'ils/elles s'expriment, mais elle est canalisée puis retravaillée par Violette. Si les participant-e-s

12 Tous les termes entre guillemets sont employés par Violette en entretien.

13 Entretien avec Violette. Lyon, juin 2012.

sont *a priori* libres de choisir de quoi ils/elles veulent parler, l'intervenante les oriente vers des thématiques qui lui tiennent à cœur. Raja (femme algérienne de 60 ans) décrit ainsi l'écriture de son texte :

Cela a été compliqué! Au départ, je voulais raconter les violences que je subissais de la part des bonnes-sœurs lors de mon arrivée en France. Je voulais parler de l'éducation dans les foyers religieux. Mais Violette m'a dit de raconter un moment plus joyeux de mon enfance: je me suis donc souvenue de quand j'allais au Hammam avec ma grand-mère en Algérie...¹⁴

Si Violette accepte quelques récits sur des thématiques plus politisées (comme le mariage forcé, par exemple), elle a tendance à réorienter les participant-e-s vers des histoires qu'elle définit comme plus « joyeuses » et « oniriques ». Elle nous explique :

Le théâtre peut être un moyen, notamment pour les jeunes, pour exprimer leurs souffrances... Mais il ne faut pas que tout le monde parle de ça sinon c'est déprimant et ça ne marche pas d'un point de vue théâtral!¹⁵

Violette retravaille ensuite les textes afin de les rendre « beaux ». « Garante du résultat », elle se dit « obligée » de faire ce travail de « réécriture », même si elle essaie de « ne pas déformer les propos des participant-e-s »¹⁶. Nous l'avons vu, cette exigence d'une bonne qualité esthétique vient des financeurs, mais paraît aussi en résonance avec sa socialisation professionnelle antérieure : comédienne de formation, Violette se réfère à un ensemble de critères esthétiques qu'elle a intériorisés pendant ses nombreuses années de jeu théâtral.

La démarche de Violette présente aussi une autre dimension politique. En partant de « la parole particulière des acteurs et artistes de tous âges, de leur créativité et de leur vision du monde », le théâtre « sert » à aborder des « questions universelles » : à « reposer la question de la vie » et de « toutes premières interrogations : « C'est quoi la neige ? Cela veut dire quoi être vivant ? C'est quoi le mensonge ? C'est où la mort »¹⁷. Le théâtre amènerait les participant-e-s à s'intéresser à des questions plus vastes que leur histoire personnelle (Eliasoph 2010, 28) et favoriserait, ainsi, un sentiment d'appartenance commun entre eux/elles. Par le « tissage des textes et des voix, par le partage d'une expérience artistique », la création artistique permettrait de « refonder une communauté sensible, qui transfigure les sujets sensibles en sujets dotés d'un en-commun artistique et d'un sentiment (du) commun, condition de fondation d'une communauté politique » (Hamidi-Kim 2013, 346). Chez Violette, cette communauté se veut ouverte à « des personnes d'âges et de milieux différents » et entre « différentes générations » et se base surtout sur l'appartenance à

14 Entretien avec Raja. Vaulx-en-Velin, juillet 2012.

15 Conversation informelle avec Violette. Lyon, mai 2012.

16 Conversation informelle avec Violette. Lyon, mai 2012.

17 Tous les termes entre guillemets sont repris du site internet de l'association.

une « commune humanité »¹⁸. Cette conception du théâtre paraît en résonance avec un ensemble d'attentes des pouvoirs publics. Nous l'avons vu, ces derniers incitent les associations à réaliser des projets « intergénérationnels » et considèrent le théâtre comme un moyen pour « changer le regard » des « habitants » sur « le monde et la condition humaine ». Nous pouvons donc faire l'hypothèse que Violette présente ses projets d'une manière qui se veut conforme aux attentes des pouvoirs publics. De plus, loin d'être le seul résultat d'une adaptation au discours institutionnel, la conception du théâtre affichée par l'intervenante est aussi liée à sa propre conception de la politique. Elle nous confie :

Je suis plus intéressée par l'évolution de l'être humain que par la politique en elle-même. Pour moi, la vraie politique est humaine... Les idées, c'est bien joli ! Les gens passent leur vie à se disputer pour des idées, mais cela ne changera rien. Moi, ce qui m'intéresse, c'est comment une pratique, que ce soit le théâtre, la danse ou certaines pratiques spirituelles, peut permettre à l'homme d'évoluer¹⁹.

D'après Violette, le théâtre a donc une mission de transformation des hommes non seulement au niveau individuel mais aussi collectif (en tant que communauté humaine). Comme le montre l'extrait ci-dessus, cette conception du théâtre s'articule chez elle à un rejet pour la « politique des idées », qu'elle considère comme inutile.

2.3 Les discours en interne : de multiples obstacles à la politisation

Dans les ateliers de Violette, le temps consacré aux échanges discursifs est limité. Dès qu'elle arrive, elle prépare la salle et l'atelier débute dans la foulée. Lorsque les participant-e-s commencent à discuter entre eux/elles, elle les recadre tout de suite : « Allez les fainéants, au travail ! Nous n'avons pas le temps de discuter ! On a un spectacle à préparer ! ».

Pendant les répétitions, les échanges ont lieu uniquement entre l'intervenante et les amateur-e-s sur scène. Ils se limitent à aborder des aspects techniques (ton de la voix, position dans l'espace, façon de jouer, etc.). Aucun espace n'est laissé aux autres participant-e-s pour exprimer leur point de vue sur l'histoire racontée sur scène. Si certains récits sont *a priori* propices à générer des discussions portant, par exemple, sur les relations homme/femme ou familiales, Violette essaie d'éviter que ce processus s'opère. À ce propos, nous pouvons évoquer le dialogue suivant :

Louise (originaire du Cap vert, 35 ans) raconte son expérience de mariage forcé. Très touchée, Elise (retraîtée d'origine italienne) commence à lui poser des questions.

18 Tous les termes entre guillemets sont repris du site internet de l'association.

19 Entretien avec Violette. Lyon, juin 2012.

Elise : *Cette histoire est incroyable... Lorsque cela s'est passé, tu étais au Cap Vert ?*

Louise : *Non, j'étais déjà en France. Je suis arrivée en France lorsque j'avais 5 ans et j'ai subi un mariage forcé ici en France.*

Elise : *Ah bon ? Je ne savais pas que des choses comme ça pouvaient arriver ici... C'est fou ! Mais bon, tu as été courageuse de divorcer après, avec 4 enfants... Ce n'est pas trop dur ?*

Violette coupe la conversation : « Allez les filles, nous n'avons pas de temps à perdre ! »²⁰

Cet épisode est révélateur de la volonté de Violette d'éviter toute discussion entre les participant-e-s. Cette posture s'inscrit plus généralement dans la manière qu'elle a d'animer ses ateliers. Ces derniers se déroulent dans l'« urgence » : le délai pour réaliser le spectacle étant court, il ne faut pas perdre de temps en parlant des problèmes des un-e-s et des autres. Ce « topique de l'urgence » (Boltanski 1993) renvoie aussi aux capacités d'action de Violette (Eliasoph 2010 ; Hamidi 2010). Incapable d'apporter des solutions aux problèmes des participant-e-s, elle préfère se concentrer sur des actions concrètes (l'animation de l'atelier). Elle nous confie :

Parfois, les gens racontent des choses dures. Moi, je ne suis pas travailleuse sociale. Je suis comédienne et le meilleur outil dont je dispose c'est la création théâtrale²¹.

Violette préfère ainsi ne pas sortir de son domaine professionnel, en évitant de traiter des questions qui nécessiteraient des compétences de travailleuse sociale. Nous pouvons supposer qu'elle essaie ainsi de se protéger du « malheur » des participant-e-s, en adoptant une posture de « détachement moral » (Hughes 1996), c'est-à-dire de non-implication au-delà du strict nécessaire pour remplir la tâche requise (la réalisation d'un spectacle).

De plus, pour décrire les processus à l'œuvre, il convient de resituer l'action associative dans un ensemble de contraintes liées aux financements reçus. Ces derniers obligent Violette à produire, en seulement quatre mois, un spectacle de bonne qualité artistique avec un groupe hétérogène (en termes d'âge, d'appartenance ethnique et sociale). Ceci suscite une certaine souffrance chez elle :

Les pouvoirs publics veulent le résultat, alors qu'il faudrait faire un travail dans la durée car les amateurs ont besoin de temps. Parfois, même si ce n'est pas ce qui me passionne le plus, j'aimerais discuter avec eux de leurs problèmes... Mais on n'a pas le temps ! C'est stressant !²²

20 Observation réalisée lors d'un atelier. Vaulx-en-Velin, mai 2012.

21 Conversation informelle avec Violette. Vaulx-en-Velin, mai 2012.

22 Conversation informelle avec Violette. Lyon, mars 2014.

Enfin, la volonté de Violette de se limiter à sa mission artistique paraît cohérente avec le rôle que les institutions lui assignent. Nous l'avons vu, l'association est financée pour réaliser des « interventions » de « bonne qualité artistique » et c'est cette qualité qui est censée favoriser la création d'une « culture commune » entre les participant-e-s²³. D'après les institutions locales, la création artistique demeure donc prioritaire : si les artistes sont invité-e-s à sortir de leur domaine de compétence, en s'engageant auprès des classes populaires, leur travail est ensuite évalué surtout sur la base de critères esthétiques. Cette pression sur le résultat artistique, associée à l'absence d'une formation spécifique qui permettrait aux intervenant-e-s de se sentir plus compétent-e-s lors des interactions avec les participant-e-s, constitue un frein à l'émergence de conversations politisées lors des répétitions.

3 L'association Lotros : le théâtre comme outil de création d'un collectif

3.1 Barriera di Milano : des associations artistiques financées pour leurs missions sociales

Barriera di Milano est un ancien quartier ouvrier de Turin. Habité depuis les années 1960 par une population en provenance du Sud de l'Italie²⁴, il a ensuite connu un changement de population. À partir de la fin des années 1990, de nombreuses familles immigrées s'y sont installées, en venant cohabiter avec une population italienne vieillissante. Entre 2011 et 2015, le quartier a été la cible d'un programme de rénovation urbaine (Urban III). Financé par des crédits européens et mis en œuvre par l'arrondissement, ce programme prévoit le financement de projets à condition qu'ils favorisent le « vivre ensemble » et la « participation des habitants »²⁵. C'est dans ce cadre que s'inscrit la réhabilitation d'un ancien auditorium, au sein duquel des résidences artistiques sont créées. Ces dernières prévoient une subvention en nature pour trois associations artistiques, qui peuvent utiliser à titre gratuit l'auditorium pour leurs répétitions. En échange, elles s'engagent à animer des ateliers et à créer des spectacles avec les « habitants du quartier ». Les associations signent des conventions d'un an avec l'arrondissement, mais ces dernières demeurent vagues en ce qui concerne les objectifs à atteindre. Les attentes institutionnelles s'expriment dans une série de discours tenus par les élus²⁶ de l'arrondissement dans différents contextes (présentations du projet de rénovation, rencontre avec les associations, etc.). D'une part, la présidente de l'arrondissement et l'élue en charge de l'éducation invitent les associations à s'adresser à des populations dites « prioritaires »

23 Les termes entre guillemets sont utilisés par le Directeur des affaires culturelles en entretien.

24 Siège de FIAT et de nombreuses usines, Turin a connu une immigration massive du Sud de l'Italie.

25 Article n° 2 des appels à projets de 2012 et de 2013.

26 Nous écrivons « élus » (au féminin) parce que les élu-e-s chargé-e-s de ces politiques locales (le/la président-e de l'arrondissement, l'élue en charge de la culture et l'élue en charge de l'éducation) sont des femmes.

(« personnes âgées » et « immigrés »). Elles envisagent le théâtre comme un « moyen » pour favoriser le « vivre-ensemble » et créer un sentiment d'appartenance commun entre des populations perçues comme « très différentes entre elles »²⁷. D'autre part, l'élue en charge de la culture pousse les associations à produire plusieurs spectacles par an, afin de montrer que le quartier est « animé » et « culturellement actif »²⁸. Il en résulte une importante injonction au résultat pour les intervenant-e-s artistiques, qui doivent réaliser plusieurs spectacles avec des groupes composés d'« immigrés » et de « personnes âgées ». Contrairement à l'association Amaretto, la qualité artistique n'est pas énoncée parmi les attentes institutionnelles, l'essentiel étant la quantité de spectacles (au moins 2 ou 3 par an). Les conventions de résidence ont une durée d'un an et leur renouvellement est soumis à la réalisation de ces objectifs²⁹.

3.2 L'association Lotros et sa démarche de *teatro comunità*

C'est dans ce cadre que s'inscrivent l'association Lotros et sa metteuse en scène (que nous appellerons Anna Maria). Après avoir travaillé pendant de nombreuses années comme chargée de production dans une compagnie théâtrale, Anna Maria crée sa propre association en 2001. Seule salariée, elle s'entoure d'un ensemble de stagiaires auquel-le-s elle confie des tâches secondaires (recherche de costumes, communication sur les réseaux sociaux, etc.)³⁰. L'association s'inscrit dans une démarche de *teatro comunità*, élaborée par de nombreuses compagnies turinoises (Pontremoli 2005). Financée dans le cadre des politiques urbaines, cette méthodologie prévoit plusieurs étapes de travail. Les intervenant-e-s effectuent des entretiens avec les « habitants », pour ensuite former un groupe de participant-e-s « d'âges et de provenances différents » et leur proposer des ateliers. Ces derniers se terminent avec un spectacle joué par les mêmes participant-e-s (Detta et al. 2008, 68).

Pendant plusieurs années, l'association réalise des projets dans différents quartiers, pour ensuite s'installer à Barriera di Milano lors du lancement du programme Urban III (en 2011). Si, dans plusieurs discours, Anna Maria présente ses ateliers comme étant ouverts à « tous les habitants », l'association cible en réalité des catégories considérées comme prioritaires par les politiques locales (« immigrés » et « personnes âgées »). Chaque année, un groupe se constitue à partir d'un noyau dur de personnes qui participent aux ateliers depuis plusieurs années. Il rassemble des Italien-ne-s issu-e-s des classes populaires (pour la plupart arrivé-e-s du Sud de l'Italie dans les années 1960), des immigré-e-s (originaires de Colombie, Pérou, Maroc, Égypte, Albanie, Roumanie, Pakistan, Afghanistan, Sénégal et Congo), des jeunes et des enfants (pour la plupart immigré-e-s du Maghreb et de l'Europe de l'Est).

27 Les termes entre guillemets sont employés par les élues dans différents discours publics.

28 Les termes entre guillemets sont employés par les élues dans différents discours publics.

29 Pendant notre enquête, la convention d'une association n'a pas été renouvelée, car elle n'arrivait pas à impliquer les immigré-e-s.

30 Il s'agit d'une dizaine de jeunes âgé-e-s de 25 à 35 ans. Certain-e-s ont obtenu des diplômes universitaires dans le domaine artistique, alors que d'autres ont une formation en sciences sociales.

À l'instar de Violette, Anna Maria présente l'action de son association comme un moyen pour « donner la parole » à des personnes qui « n'ont pas la possibilité de s'exprimer publiquement »³¹. Sa manière d'animer les ateliers ressemble aussi à celle de son homologue française : les participant·e·s sont invité·e·s à raconter des récits biographiques et sont censé·e·s être libres de choisir ce dont ils/elles souhaitent parler. Anna Maria décrit son rôle comme « maïeutique » et visant à « faire ressortir leur potentiel créatif »³². Or, à l'instar de sa collègue française, Anna Maria non seulement canalise les participant·e·s dans le choix des récits, mais retravaille aussi leurs textes. Les participant·e·s – aussi bien les immigré·e·s que les Italien·ne·s en provenance du Sud de l'Italie – sont surtout invité·e·s à raconter les difficultés rencontrées à Turin en tant que non-autochtones. En début d'année, Anna Maria leur permet d'aborder d'autres sujets, mais, à mesure que le spectacle approche, elle les pousse à raconter leur voyage et leurs conditions de vie à Turin, afin d'élaborer un spectacle sur cette thématique. À l'inverse de Violette, elle les incite donc à évoquer des sujets *a priori* politisés. Ceci est parfois mal perçu par les participant·e·s, qui se sentent obligé·e·s de raconter leurs faiblesses, alors que certain·e·s souhaiteraient montrer d'autres aspects de leur biographie (Quercia 2020a). C'est le cas de Tonino, qui se voit contraint de parler de son expérience de sans-abri, alors qu'il voudrait raconter sa jeunesse, lorsqu'il jouait dans un groupe de musique à Rome. Il nous confie : « J'en ai marre de toujours raconter les mêmes choses ! Mais on ne peut rien y faire, c'est Anna Maria qui décide... »³³. La metteuse en scène élabore ensuite un scénario, en retravaillant ces textes. Lors d'une réunion, elle explique ainsi aux stagiaires :

*Parfois les habitants m'en veulent parce que je coupe des parties de leurs récits ou je change des mots. Mais ce travail de réécriture est fondamental, car il permet de rendre leurs récits universels, en éliminant tout ce qui est superflu dans le texte*³⁴.

Cette démarche ressemble à celle de Violette mais Anna Maria insiste encore plus sur sa volonté de rendre les récits des participant·e·s « universels ». Elle présente le théâtre comme un moyen pour « créer une identité collective » entre les participant·e·s immigré·e·s, qu'elle appelle « étrangers », et les Italien·ne·s, qu'elle définit comme « immigrés du Sud de l'Italie »³⁵. En racontant leurs récits, les participant·e·s sont censé·e·s prendre conscience du fait que leur histoire n'est pas « singulière », mais « universelle » et « collective » : c'est « l'histoire de tous les migrants ». Et c'est notam-

31 Flyer de présentation du spectacle, février 2014.

32 Tous les termes entre guillemets sont issus de discours prononcés par Anna Maria dans le cadre de réunions internes à l'association, auxquelles nous avons participé.

33 Conversation informelle avec Tonino. Turin, novembre 2012.

34 Réunion interne à l'association. Turin, novembre 2012.

35 Flyer de présentation du spectacle, février 2014.

ment le travail de réécriture, qui permettrait à Anna Maria d'opérer ce passage de l'« individuel » au « collectif » par le choix des « bons mots »³⁶.

On retrouve donc une démarche semblable à celle de Violette, car le théâtre est conçu comme un moyen pour traiter des « questions universelles » à partir de récits singuliers. Cependant, si Anna Maria qualifie les expériences des participant-e-s d'« universelles », ce terme assume ici un sens différent de celui que lui confère Violette. Il se réfère moins à l'appartenance à une commune humanité, qu'à un même groupe social, construit autour de l'expérience de la migration et d'un territoire (le quartier). La démarche d'Anna Maria vise ainsi à opérer un processus d'identification des participant-e-s, qui repose sur une différenciation entre un « nous » (les immigré-e-s des quartiers populaires) et un « eux » (les gens du centre-ville).

L'intervenante italienne affiche donc un objectif de politisation en termes de montée en généralité : le théâtre permettrait un processus de désingularisation des récits des participant-e-s, en les renvoyant à des enjeux généraux (liés surtout à l'immigration) (Eliasoph 2010). Cette généralisation ne se veut pas seulement « normative » – car elle permet d'ouvrir des débats sur « les principes généraux devant régir une société » – mais aussi « performative » : la *teatro comunità* vise à former un collectif, fût-il temporaire (Rioufreyt 2017, 137–38).

Ce discours est en résonance avec un ensemble d'attentes institutionnelles. Nous l'avons vu, les élues considèrent le théâtre comme un moyen pour favoriser un sentiment d'appartenance commun entre les habitant-e-s du quartier et invitent les associations à s'adresser aux « immigrés ». Dans leurs discours publics, elles ont tendance aussi à reproduire un clivage « quartier » *vs* « centre-ville ». Issues elles-mêmes des quartiers populaires, elles se disent soucieuses de montrer que « *Barriera* n'est pas un quartier de seconde zone » et que « la culture ne se trouve pas que dans les théâtres du centre-ville »³⁷.

Par ailleurs, Anna Maria se sent politiquement proche des élues³⁸ et présente la *teatro comunità* comme un prolongement de son engagement militant. Pendant sa jeunesse, elle a milité au sein du Parti communiste italien, où elle a occupé des postes à responsabilité (adjointe à la culture, puis à l'éducation d'une ville de banlieue). Par l'action théâtrale, elle se propose ainsi de « combler le vide social laissé par l'affaiblissement des syndicats et des partis politiques », qui auparavant avaient « le rôle de replacer les récits personnels des ouvriers à l'intérieur d'un processus plus large » et les aidaient à « se penser comme un collectif »³⁹.

36 Tous les termes entre guillemets sont prononcés par Anna Maria dans des réunions et ateliers.

37 Les termes entre guillemets sont repris du discours de présentation d'un spectacle de l'élue à la culture. Turin, mai 2014.

38 *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 parenthèse de gouvernement de centre-droite entre 1997 et 2001, l'arrondissement est de nouveau gouverné par le centre-gauche jusqu'en 2016.

39 Discours d'Anna Maria lors d'une réunion interne à l'association. Turin, octobre 2012.

3.3 Les discussions en interne : une politisation possible mais rare

Dans plusieurs échanges informels, Anna Maria présente Lotros comme un espace ouvert au « débat démocratique » :

Le spectacle est important mais je trouve aussi central ce qui se passe en dehors de la scène : les rencontres entre les participants, les débats... Le théâtre est un levier pour parler d'un ensemble de questions politiques et sociales!⁴⁰

L'observation ethnographique montre, toutefois, que, au-delà du choix des thématiques abordées, les discussions internes portant sur des enjeux généraux sont rares⁴¹. Or, nous sommes ici face à une contradiction apparente car Anna Maria exprime une forte appétence pour le « débat » politique⁴², qu'elle a intériorisée au cours de sa socialisation militante. Comment peut-on alors expliquer la faible place accordée aux conversations « animées par l'esprit public » chez Lotros ?

Cet évitement du politique est notamment lié à une logique de l'urgence, avec laquelle Anna Maria anime les ateliers, et qui trouve, comme chez Violette, une double explication.

D'une part, quand les participant-e-s racontent des faits personnels douloureux, Anna Maria ne propose que des solutions concrètes qu'elle est en mesure d'assurer. Lorsque, par exemple, une participante immigrée parle des violences qu'elle subit de la part de son mari, qui « crie très fort lorsqu'elle sort [je sors] de chez elle [moi] sans une vraie motivation », Anna Maria évite d'entamer une discussion générale sur les relations homme/femme. Elle lui demande si elle pense pouvoir participer au spectacle et se propose d'appeler son mari pour lui expliquer que ce projet est important pour elle pour « apprendre l'italien »⁴³. Elle propose ainsi une argumentation alternative – l'intégration par la langue – potentiellement recevable par le mari.

D'autre part, en échange de l'utilisation à titre gratuit de l'auditorium, l'association doit réaliser plusieurs spectacles par an avec un groupe d'amateur-e-s hétérogène. Elle est donc confrontée non seulement à des contraintes temporelles, mais aussi à la nécessité de garantir une certaine harmonie au sein du groupe. Si ce besoin est propre à tout projet associatif, il est d'autant plus central ici que Lotros vise à créer des liens forts, de type communautaire, entre les participant-e-s (d'où l'appellation *teatro comunità*). Mais préserver cette communauté factice implique un engagement actif de la part d'Anna Maria, au sein d'un projet qui rassemble des individus qui ont des origines nationales différentes et viennent de milieux sociaux et culturels contrastés (Hamidi 2010). Par ailleurs, en coulisse les conflits entre les participant-e-s

40 Conversation informelle avec Anna Maria. Turin, juin 2014.

41 Comme le montre Nina Eliasoph, les discussions « animées par l'esprit public » peuvent tout autant émerger sur des sujets *a priori* non-politisés qu'être évitées en abordant des sujets *a priori* politisés (Eliasoph 2010, 24–27).

42 En entretien et au cours de plusieurs conversations informelles.

43 Les termes entre guillemets sont repris des discours des deux interlocutrices en situation. Turin, janvier 2013.

portent sur de nombreuses questions (l'éducation des enfants, les rapports de genre et de race, par exemple). Dans ce cadre-là, l'évitement du politique vise à apaiser les conflits potentiels. Afin de limiter ces tensions, Anna Maria essaie d'éviter tout sujet qui mettrait en évidence les oppositions au sein du groupe et de souligner, au contraire, les éléments communs entre les participant·e·s (en l'occurrence leur expérience migratoire, commune aux étranger·e·s et aux Italien·ne·s du Sud de l'Italie).

Ces facteurs expliquent une tendance générale à éviter la politisation des discours au sein de l'association. Rares sont les contextes où l'ouverture de débats sur des enjeux généraux est possible.

Turin, novembre 2012⁴⁴ :

Sur scène se trouve Salvatore, un homme d'origine napolitaine d'une soixantaine d'années. Il est arrivé à Turin à l'âge de vingt ans, pour travailler chez FIAT en tant qu'ouvrier. Il raconte ses premières souffrances à Turin, lorsqu'il était considéré comme un «terrone», terme péjoratif que les Turinois employaient pour désigner les gens du Sud de l'Italie. Après sa répétition, Anna Maria opère ainsi une montée en généralité à partir de son récit :

« Bravo, tu as réussi à ne plus être uniquement Salvatore, mais un homme qui émigre du Sud vers le Nord. Tu as réussi à rendre ton histoire universelle, à raconter le drame de tous les migrants qui arrivent aujourd'hui et le sentiment de rejet qu'ils éprouvent face au racisme. »

Une participante dans le public rebondit :

« Wow, tu as vraiment réussi à nous transmettre la rage d'un homme qui se sent rejeté. »

Dans cet épisode, on observe l'émergence d'un discours politisé, consistant à évoquer des questions générales (la question du « racisme »), à partir d'un cas singulier. Ceci est possible car un certain nombre de conditions sont réunies.

En premier lieu, cet atelier a lieu en début d'année et Anna Maria peut prendre le temps de se livrer à des commentaires sur les récits écoutés. À mesure que le spectacle approche, elle sera au contraire obligée de se concentrer sur les aspects de mise en scène. À l'instar de Violette, elle sera prise par l'« urgence » du spectacle, ce qui fera obstacle à la montée en généralité.

En deuxième lieu, Anna Maria se permet de politiser sa réaction face à Salvatore, car il fait partie de l'association depuis dix ans et dispose d'un niveau de politisation individuelle élevé (il a été engagé dans le mouvement ouvrier). On observe ici une logique fréquente dans les processus de politisation au sein des associations : les responsables associatifs tiennent les propos les plus politisés à ceux/celles qu'ils/elles connaissent le mieux et qu'ils/elles estiment les plus à même d'entendre ce genre

44 Observation réalisée pendant un atelier.

de discours (Hamidi 2016, 354). Par ailleurs, le récit de Salvatore porte sur une expérience, certes douloureuse, mais passée. Cet aspect favorise la prise de risque de la part d'Anna Maria, alors que les récits sur des expériences actuelles sont moins propices à un discours politisé, car considérés comme trop « délicats »⁴⁵.

L'observation ethnographique met aussi en lumière une autre dimension, qui renvoie à un sentiment de proximité sociale qu'Anna Maria éprouve à l'égard de certain-e-s participant-e-s. Issue d'une famille du Sud de l'Italie⁴⁶, elle a ensuite connu une certaine ascension sociale⁴⁷. Malgré cela, elle se dit « proche » des participant-e-s et « en mesure de comprendre leur condition d'immigrés » : elle souligne, par exemple, la stigmatisation subie à cause de ses origines « immigrées » et « prolétaires »⁴⁸, lorsqu'elle a intégré un lycée du centre-ville ou lors de ses expériences professionnelles. De plus, nous l'avons vu, Anna Maria a milité au sein du Parti communiste italien et se dit nostalgique des « temps d'or de la lutte ouvrière »⁴⁹.

Nous pouvons supposer que ce rapport spécifique qu'Anna Maria entretient avec une partie des classes populaires (ouvrières et immigrées du Sud de l'Italie) suscite chez elle un sentiment de proximité avec les participant-e-s ayant ce profil social : elle a donc davantage tendance à politiser ses discours en leur présence. Une logique semblable a été mise en lumière par Camille Hamidi (2010), lorsqu'elle remarque une propension des individus à politiser leurs propos quand ils sont dans des groupes qu'ils considèrent comme homogènes. C'est dans l'une des associations qu'elle observe (*Gazelles Insoumises*) que ce sentiment d'homogénéité prévaut, car les individus ont une origine étrangère commune (Hamidi 2010, 186). L'étude des socialisations antérieures d'Anna Maria nous permet d'approfondir ce résultat, en décrivant plus finement les mécanismes par lesquels s'opère cette politisation (Darmon 2010 ; Lahire 2011). Nous pouvons faire l'hypothèse que les récits des participant-e-s renvoient Anna Maria à son histoire familiale et aux discriminations vécues. Si cette identification au locuteur sur scène n'est en soi pas suffisante pour expliquer l'émergence d'un discours politisé, elle vient s'imbriquer chez elle à une « disposition » à politiser la condition ouvrière et immigrée, qu'elle a intériorisée pendant son militantisme et qui vient s'« activer » dans ce genre de contexte interactionnel (Lahire 2011). Les processus de politisation s'opèrent donc sur des thématiques sur

45 Nous n'avons pas la possibilité d'approfondir ici ces contre-exemples. Nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage (Quercia 2020c, 473).

46 Son père a été ouvrier, tandis que sa mère a toujours été femme au foyer.

47 Elle a obtenu un diplôme universitaire et a occupé des postes à responsabilité dans le domaine politique et professionnel.

48 En entretien mais aussi au cours de nombreuses conversations informelles.

49 Elle exprime ce sentiment sur Facebook à l'occasion de la mort d'un syndicaliste, mais aussi pendant les ateliers, lorsque certain-e-s participant-e-s racontent leur engagement dans des luttes syndicales.

lesquelles Anna Maria se sent à la fois « compétente » (Gaxie 1978), mais aussi à l'égard desquelles elle se sent proche (par ses socialisations passées)⁵⁰.

Un contre-exemple est représenté par Violette. Malgré ses origines modestes (sa mère était infirmière et son père ouvrier), elle nous confie se sentir distante de la plupart des participant-e-s. Si elle se sent proche des jeunes, car elle a vécu des expériences semblables à certain-e-s d'entre eux/elles (l'échec scolaire, notamment), ce sentiment de proximité est moindre vers les adultes, pour la plupart issu-e-s de l'immigration extra-européenne. Par ailleurs, nous l'avons vu, Violette exprime un rejet à l'égard de la politique partisane et n'a jamais eu d'expériences militantes⁵¹.

4 Conclusion

La comparaison entre Amaretto et Lotros vient donc confirmer notre hypothèse de départ : la logique des financements publics influe non seulement sur la manière dont les intervenantes artistiques présentent leur démarche, mais aussi sur les processus de politisation au sein des associations. Ainsi, si les deux intervenantes se disent soucieuses de « donner la parole » à des gens qui n'ont pas souvent l'occasion de s'exprimer, elles sont ensuite prises dans des injonctions paradoxales. Afin de produire, en seulement quelques mois, un spectacle avec des amateur-e-s, elles sont obligées de canaliser leur parole et de réduire les possibilités d'ouverture de débats politisés, pour éviter de perdre du temps précieux pour les répétitions. Notre enquête montre, toutefois, que des discussions sur des enjeux généraux sont possibles lorsque certaines conditions sont réunies⁵².

Une première condition confirme notre hypothèse supposant l'existence d'un lien entre politisation discursive et financements. Le théâtre participatif est *a priori* propice à susciter des discussions politisées, car il permet de faire émerger des questions de société à partir de récits individuels. Cependant, à mesure que le spectacle approche, la pression du résultat augmente et le temps consacré au débat diminue sensiblement. L'enquête ethnographique permet alors d'observer un déplacement du politique des ateliers aux « coulisses » de l'action théâtrale (lors de discussions informelles pendant les pauses ou à la fin des répétitions) (Eliasoph 2010, 27)⁵³.

Cette pression institutionnelle qui pèse sur les associations est liée à la logique des financements de courte durée, dont le renouvellement est incertain et dont

50 À l'instar de l'épisode avec Salvatore, nous avons plusieurs fois assisté à l'émergence de discours politisés sur la question de l'accueil des immigré-e-s.

51 Ces propos sont tirés des entretiens et de conversations informelles avec Violette.

52 Nous avons analysé ici l'épisode avec Salvatore, mais notre immersion de longue durée nous permet de généraliser ce résultat.

53 Nous pouvons aussi faire l'hypothèse que des conversations politisées émergent à la suite des représentations publiques, lorsque les spectateurs discutent entre eux/elles. Nos données ne permettent toutefois pas d'étayer cette hypothèse, car, pendant les spectacles, nous étions avec les participant-e-s et non pas avec le public.

dépendent les salaires des intervenant-e-s. On peut donc supposer que des projets de théâtre participatif étant soumis à une moindre pression institutionnelle seraient davantage propices à l'émergence de discussions politisées (dans le cadre d'associations bénévoles peu financées ou recevant, au contraire, des subventions plus stables). À l'inverse, la politisation serait plus rare dans des associations très dépendantes des financements par projet (dont dépendraient, par exemple, plusieurs salaires).

À cette première condition (la faible pression institutionnelle) s'en ajoute une autre, qui tient davantage au niveau de politisation individuelle des locuteurs : les individus ne politisent leurs discours qu'à condition d'avoir intériorisé un certain goût pour le débat et sur des sujets sur lesquels ils se sentent compétents. Cette variable semble être déterminante si elle se couple avec un sentiment de proximité à l'égard de son interlocuteur. Le partage d'une même expérience (le vécu de discriminations, par exemple) constituerait un terrain propice aux processus de politisation, car il favoriserait un sentiment d'appartenance commun. Si les données présentées dans cet article nous ont permis d'ouvrir cette piste analytique, celle-ci mériterait d'être davantage approfondie dans des travaux futurs.

5 Références bibliographiques

- Andolfatto, Dominique et Dominique Labbé. 2009. *Toujours moins ! Déclin du syndicalisme à la française*. Paris : Gallimard.
- Arnaud, Lionel. 2018. *Agir par la culture*. Toulouse : Editions de l'Attribut.
- Beaud, Stéphane et Florence Weber. 2003. *Guide de l'enquête de terrain*. Paris : La Découverte.
- Berger, Mathieu et Carole Gayet-Viaud. 2011. « Du politique comme chose au politique comme activité. Enquêter sur le devenir politique de l'expérience ordinaire ». Pp. 9–24 in *Du civil au politique. Ethnographies du vivre-ensemble*, édité par Mathieu Berger, Daniel Cefaï, et Carole Gayet-Viaud. Bruxelles : P. I. E. Peter Lang.
- Boltanski, Luc. 1993. *La souffrance à distance. Morale humanitaire, média et politique*. Paris : Métailié.
- Braconnier, Céline et Jean-Yves Dormagen. 2007. *La démocratie de l'abstention : aux origines de la démobilitation électorale en milieu populaire*. Paris : Gallimard.
- Carrel, Marion. 2013. *Faire participer les habitants ? Citoyenneté et pouvoir d'agir dans les quartiers populaires*. Lyon : ENS Editions.
- Cefaï, Daniel. 2011. « Vers une ethnographie (du) politique. Décrire des ordres d'interaction, analyser des situations sociales ». Pp. 545–598 in *Du civil au politique. Ethnographies du vivre-ensemble*, édité par Mathieu Berger, Daniel Cefaï, et Carole Gayet-Viaud. Bruxelles : P. I. E. Peter Lang.
- Chadoir, Philippe et Jacques De Maillard, éd. 2004. *Culture et politique de la ville : une évaluation*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube.
- Darmon, Muriel. 2010. *La socialisation*. Paris : A. Colin.
- Detta, Antonella, Francesco Maltese et Alessandro Pontremoli. 2008. I teatri dell'abitare. *Animazione Sociale*, supplément bis au n° 1.
- Donzelot, Jacques et Philippe Estèbe. 1994. *L'Etat animateur : essai sur la politique de la ville*. Paris : Ed. Esprit [diff. Ed. du Seuil].

- Duchesne, Sophie et Florence Haegel. 2004. « La politisation des discussions, au croisement des logiques de spécialisation et de conflictualisation ». *Revue française de science politique* 54(6) : 877–909.
- Eliasoph, Nina. 2010. *L'évitement du politique : comment les Américains produisent l'apathie dans la vie quotidienne*. Traduit par Camille Hamidi. Paris : Economica.
- Fillieule, Olivier, éd. 2005. *Le désengagement militant*. Paris : Belin.
- Gaxie, Daniel. 1978. *Le cens caché*. Paris : Seuil.
- Hamidi, Camille. 2006. « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation ». *Revue française de science politique* 56(1) : 5–25.
- Hamidi, Camille. 2010. *La société civile dans les cités*. Paris : Economica.
- Hamidi, Camille. 2016. « Associations, politisation et action publique ». Pp. 347–370 in *Sociologie plurielle des comportements politiques*, édité par Olivier Fillieule, Florence Haegel, Camille Hamidi et Vincent Tiberj. Paris : Presses de Science Po.
- Hamidi, Camille. 2021. *La couleur du jugement politique. Les usages de l'ethnicité dans les rapports ordinaires au politique : apports d'une réanalyse*. Amiens : Université de Picardie Jules Verne.
- Hamidi-Kim, Bérénice. 2013. *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*. Montpellier : l'Entretemps.
- Hély, Matthieu. 2009. *Les métamorphoses du monde associatif*. Paris : Presses universitaires de France.
- Hughes, Everett C. 1996. *Le regard sociologique : essais choisis*. Paris : EHESS.
- Lahire, Bernard. 2011. *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*. Nouvelle édition. Paris : Pluriel.
- Laville, Jean-Louis et Anne Salmo. 2015. *Associations et action publique*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Masclat, Olivier. 2003. *La gauche et les cités : enquête sur un rendez-vous manqué*. Paris : La Dispute.
- Masclat, Olivier, et Michel Simon. 2004. *Les ouvriers et la politique*. Paris : Presses de Science Po.
- Nicourd, Sandrine. 2010. « Education populaire : organisation du travail associatif et action publique, Abstract ». *Entreprises et histoire* 56 : 62–72.
- Paradeise, Catherine. 1998. *Les comédiens. Profession et marché du travail*. Paris : PUF.
- Pizzolati, Micol. 2007. *Associarsi in terra straniera. Come partecipano gli immigrati*. Torino : L'Harmattan Italia.
- Pontremoli, Alessandro. 2005. *Teoria e tecniche de teatro educativo e sociale*. Torino : UTET Libreria.
- Quercia, Francesca. 2020a. « Donner la parole aux immigrés.es. Tensions et paradoxes du théâtre participatif (Turin, Italie) ». *Politix* 3 : 83–103.
- Quercia, Francesca. 2020b. « Faire participer par le théâtre dans un quartier populaire de Turin ». *Participations* 1 : 251–275.
- Quercia, Francesca. 2020c. *Les mondes de l'action théâtrale dans les quartiers populaires en France et en Italie*. Paris : Dalloz.
- Rioufreyt, Thibaut. 2017. « Ce que parler politique veut dire. Théories de la (dé)politisation et analyse du discours politique ». *Mots. Les langages du politique* 115 : 127–144.