

DOSSIER : LES EXCLUS

UNIVERSITÉ D'ÉTÉ : Synthèse des interventions

☞ LA BD

La bande dessinée est un équilibre entre texte et dessin.

Historique :

- image d'Épinal : planche à disposition symétrique avec image au-dessus, texte en dessous.
- fin 19^{ème} : le cadre varie pour matérialiser des expressions.
- début 20^{ème} : mixité entre image d'Épinal et mouvement (Bécassine).
- après-guerre :
 - La taille des vignettes varie pour rendre des effets de situations. Le sens du mouvement respecte le sens de la lecture (le côté gauche est le côté mort).
 - La notion de durée est traduite dans la mise en page.
 - Les bulles apparaissent.
 - L'œil du lecteur est orienté par les regards des personnages.
 - Des "flash-back" sont matérialisés ainsi que des effets de "zoom".
 - On tente de "sonoriser" les planches.
 - Le lecteur est parfois très sollicité (reconstitution de puzzles).
 - L'opposition rêve/réalité est rendue par la grandeur de la vignette.
 - La pratique d'anti-raccords annonce une durée ou une péripétie.

Bref, autant d'aides au lecteur qui font parfois de lui un acteur et non plus un spectateur et qui tentent de rapprocher BD et cinéma.

Mais est-ce que la connaissance des techniques de la BD peut faciliter la lecture de ces ouvrages pour des lecteurs qui en seraient exclus ? Et surtout, est-ce que les techniques de la BD peuvent permettre la lecture d'autres écrits ?

D'autre part, étant donné qu'autrefois les exclus de la BD étaient les lecteurs "d'écrits nobles" et que ce sont eux qui aujourd'hui se l'approprient (BD pour adultes) on peut se demander ce qui, maintenant, légitime la BD, et, par conséquent, exclut de la BD ?

Intervention de M. ROBIN, enseignant à l'Université de Nantes

☞ LES NOUVEAUX ÉCRITS ?

Comme l'écrit n'est pas universel, comment faire pour qu'il concerne d'autres personnes. Serait-ce par un dialogue auteurs/enfants, par une aide des lecteurs potentiels (et non de spécialistes) à l'élaboration d'un nouvel écrit ?

Le problème de l'école, c'est que les écrits des enfants sont souvent collectifs (alors que l'écrit de

l'adulte est individuel), et que l'enfant n'y a pas un statut d'écrivain. L'écriture ne doit pas être un prétexte pédagogique à faire de la grammaire ou de l'orthographe. De plus, on ne doit pas accepter n'importe quel écrit du moment qu'il est d'origine enfantine, car s'il n'est pas lu et critiqué, c'est le meilleur moyen de déresponsabiliser l'enfant.

L'exclusion ne se fait pas forcément par la forme de l'écrit mais plutôt par le fond, le message. La simplification d'un écrit ne facilite pas forcément sa lecture. La littérature implique une vision du monde dont on peut être exclu. Le documentaire implique la connaissance d'un savoir dont lui seul peut exclure, indépendamment de sa forme. Est-ce par lui que l'on peut envisager une forme d'écrit nouveau ?

Pour le moment, la littérature a un statut artistique et l'écrit populaire un statut ethnologique.

Et pourtant, à nouvel écrit ne peut pas correspondre immédiatement nouvelle écriture, car il y a un long héritage d'écrits, auxquels sont habitués autant les auteurs que les lecteurs.

☞ CULTURE POPULAIRE ET CULTURE DOMINANTE, LA LECTURE ET LES ÉCRITS EN MILIEU POPULAIRE

Les éditions populaires et associatives.

Intervention de Jean de CHÂLONS, Président du Centre National de Liaison des Associations.

Après avoir longuement présenté le CNLA, en expliquant qu'il est composé d'associations, qu'il a pour objectif leurs liaisons et comme moyen un annuaire, Jean de Châlons affirme qu'il faut restituer la culture populaire au peuple en reconnaissant l'unité et l'unicité du patrimoine et en se reconnaissant dans celui-ci.

Pour Jean de Châlons la culture populaire existe. Elle est le patrimoine humain, qu'il définit par le geste technique, esthétique par nature. Il est aussi conscient qu'il y a des exclus de ce patrimoine et il pense qu'il faut susciter un besoin de connaissance de la culture afin que ces exclus retrouvent leur dignité.

Mais la reconnaissance d'une culture populaire par la culture dominante n'est-elle pas justement un processus d'exclusion ? N'est-elle pas un détournement d'une production en situation de domination pour en faire un produit de dominés ? La classe dominante a alors "beau jeu" de vouloir réintéresser les dominés à ce nouveau patrimoine...

Châlons : "Nous nous sommes demandés s'il n'y a pas confiscation de la pensée comme de l'écrit. En effet, si la création littéraire en milieu populaire nécessite la maîtrise de cet outil de communication par ce milieu afin de créer une esthétique propre (comme le conte qui est l'expression artistique de l'oral dans les milieux populaires) ne faut-il pas avoir quelque chose à dire pour pouvoir s'approprier l'outil ?"

La hiérarchie des cultures, dictée par l'esthétisme, masque les rapports de force entre classes. L'école est un des outils de cette hiérarchisation.

L'ensemble des interventions des enseignants ou des bibliothécaires vers les non-lecteurs illégitimement les lectures de ces derniers (soit en bannissant ces lectures, soit en les utilisant pour amener à d'autres lectures plus nobles).

Les non-lecteurs ne lisent pas, non pas parce qu'ils seraient handicapés techniques mais parce que les écrits qu'on leur propose ne répondent pas à leurs besoins. Alors qu'il est légitime d'apprendre à parler en parlant de n'importe quoi, il est illégitime d'apprendre à lire sur n'importe quoi.

Jean de Châlons veut bien admettre qu'il peut y avoir dénaturation d'une trace sociale, mais il ne pense pas que la culture populaire légitime n'existe que légitimée par la culture dominante qui désire l'intégrer dans un patrimoine. S'il y a phénomène d'exclusion, c'est parce qu'il y a justement sentiment d'une indignité par les dominés.

Si le patrimoine est la mémoire sociale du geste humain sur la matière, on peut se demander qui a défini cette mémoire sociale ?

L'art populaire n'existe pas. Seuls les dominants ont le pouvoir de décréter qu'il s'agit d'art. La littérature populaire n'existe pas. Ou les gens des milieux populaires écrivent en adoptant la forme des écrivains dominants, ou ils écrivent différemment et ne sont alors pas lus, car pas reconnus.

Il existe des pratiques populaires mais pas de culture populaire.

☞ LA CRÉATION DITE POPULAIRE ET SES ÉCRITS ?

Après l'intervention de Jean de Châlons, présentation du "théâtre de l'opprimé".

Historique : ce théâtre a pris le nom d'un livre écrit par Augusto BOAL, "théâtreux" brésilien. Les coups d'états brésiliens des années 60 amènent une recherche d'expression populaire. C'est l'époque du théâtre ARENA qui a pour but de montrer des pièces connues au peuple. Puis il y a rencontre entre le militantisme et le théâtre sous forme de spectacles qui sont tout de suite censurés. BOAL cherche alors à apprendre aux gens à faire du théâtre grâce au "théâtre journal" qui est fermé en 1971 et provoque l'exil de BOAL.

Au Pérou, BOAL, travaillant pour l'alphabétisation par le théâtre, rencontre des Indiens qui refusent de parler l'espagnol. BOAL crée, alors, le "théâtre-image" (par gestes). Puis, d'autres techniques théâtrales sont avancées : le théâtre invisible, pour éviter la censure ; le théâtre forum qui provoque un débat avec le public, et lui permet d'intervenir dans la pièce.

Le Théâtre de l'Opprimé est une théorisation de ces techniques indissociables des idées qui les nourrissent. Ces idées sont que le théâtre est un langage qui appartient à tout le monde ; que le théâtre est un moyen de connaître le monde et de le transformer, que le théâtre doit devenir dialogue entre la scène et les spectateurs pour éviter les situations d'oppression.

Le Théâtre de l'Opprimé va donc s'attacher à représenter la réalité puis l'idéal sans oublier les images intermédiaires pour expérimenter des comportements car, pour lui, l'expérimentation dans la fiction renforce l'individu.

Pour lui, l'oppression n'est pas qu'extrême ; elle est quotidienne dans nos comportements, installant des rapports de pouvoir que l'on ne décèle plus. Ce sont les "rituels". Ces rituels impriment des "masques sociaux" sur notre corps.

Le Théâtre de l'Opprimé considère que l'activité théâtrale est liée à l'activité politique. Elle est un moyen de briser les rituels et les masques.

En outre, il pense que les outils du "théâtre-ouvert" peuvent éviter l'exclusion du théâtre grâce à la rencontre avec différents milieux sociaux.

Les pièces du Théâtre de l'Opprimé ne sont ni écrites ni rejouées. Elles correspondent à une situation donnée. Si le public n'intervient pas toujours, l'important est qu'il ait la possibilité de le faire.

Dans ce cas, le Théâtre de l'Opprimé ne risque-t-il pas d'exorciser l'oppression, en permettant à l'opprimé d'intervenir à la manière du psychodrame?

Pour le Théâtre de l'Opprimé l'objectif n'est pas de rendre conscient ce qui est inconscient mais de collectiviser les problèmes. Ce théâtre interroge les limites qui existent entre les moyens légaux et les moyens psychologiques.

Le but du Théâtre de l'Opprimé n'est pas de former de meilleurs spectateurs ni de former des acteurs. Ce qui n'empêche pas aux acteurs de ce théâtre d'être acteurs ou metteurs en scène.

Mais le caractère spontanéiste n'opprime-t-il pas davantage des personnes qui voient se libérer leurs voisins par la prise de parole ?

Quand commence le théâtre ? Est-ce que cette forme de théâtre va supprimer l'exclusion du théâtre ? Le théâtre est-il naturel ou fait-il appel à des techniques ?

Et, est-ce qu'au travers des pratiques du "Théâtre de l'Opprimé" va se créer un nouveau théâtre ou est-ce que c'est simplement une prise de conscience politique de l'oppression ? Autrement dit, est-ce qu'on apprend à lire aux gens pour lire PROUST ?

Pour CARASSO ce qui est intéressant, c'est de savoir si les gens ont quelque chose à dire ou pas, si les gens ont besoin de cet outil d'expression, qu'est le théâtre. "L'important est d'ouvrir les formes d'expression. Le théâtre est à la fois un jeu, un langage et un art."

Il faut faire la différence entre un langage et le travail sur le langage ; entre le langage écrit et la littérature.

L'objectif du Théâtre de l'Opprimé est de faire que les exclus du théâtre ne soient pas les exclus du langage théâtral.

L'appropriation du langage écrit par les exclus est verrouillée par l'esthétisme de ce langage, la littérature qu'on propose à l'école, et qui est possession des dominants.