

Réciprocités et politiques de la création, entretien avec Barbara Métais-Chastanier

Eftihia Mihelakis

Number 268, Spring 2019

Parler pour autrui : Que dit l'appropriation culturelle ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91064ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mihelakis, E. (2019). Réciprocités et politiques de la création, entretien avec Barbara Métais-Chastanier. *Spirale*, (268), 17–21.

RÉCIPROCITÉS ET POLITIQUES DE LA CRÉATION

ENTRETIEN AVEC
BARBARA MÉTAIS-CHASTANIER

Artiste associée à L'Empreinte, Barbara Métais-Chastanier est autrice, dramaturge et metteuse en scène. Elle a collaboré ces dernières années avec Gwenaél Morin, Noëlle Renaude, Baro d'Evel, Keti Irubetagoiena et Marie Lamachère. Comme autrice ou dramaturge, elle a signé une vingtaine de spectacles qui ont été principalement présentés en Europe. Elle a également dirigé de nombreux stages et ateliers d'écriture ou de mise en scène, entre autres au CNSAD de Paris, à l'IMEC et à l'ENS de Lyon. En 2015, avec un collectif de sans-papiers, elle crée *81, avenue Victor-Hugo*, une pièce d'actualité aux côtés d'Olivier Coulon-Jablonka et de Camille Plagnet.

L'avenue Victor-Hugo est une des artères les plus prestigieuses de Paris. Sur l'avenue qui porte le même nom à Aubervilliers, une commune française située dans la banlieue immédiate au nord de Paris, on y trouve plutôt ce qui gît dans les coulisses de la scène culturelle dominante : parmi les entrepôts de commerce en gros, des boutiques d'import-export, des magasins d'alimentation, sis au 81, face à un centre commercial chinois en construction, un ancien Pôle Emploi¹. C'est ici qu'un collectif de 80 immigrés, principalement venus de Côte d'Ivoire, d'Afrique du Nord et du Bangladesh, ont décidé d'occuper le bâtiment après avoir été expulsés du passage de l'Avenir et de la rue du Colonel-Fabien ou chassés par l'incendie de la rue des Postes, lequel a entraîné la mort d'un de ses habitants. Se retrouvant donc sans abri fixe, ils ont décidé de le réquisitionner après un campement risqué de quatre mois passés dans la rue. La mobilisation du comité de vigilance, du Droit au logement (DAL), des syndicats, leur a permis un répit significatif. La justice a aussi accepté de donner un délai aux occupants de l'agence, au moins jusqu'en 2016. Comme le temps le permettait, du fait des délais accordés par la justice, Marie-José Malis, directrice du Théâtre de la Commune à Aubervilliers, Olivier Coulon-Jablonka, metteur en scène, et Barbara Métais-Chastanier, dramaturge, ont décidé d'être à l'écoute de ces immigrés. Après de longues discussions, huit d'entre eux se sont engagés à produire une pièce de témoignages au nom du collectif. Adama Bamba, Moustapha Cissé, Ibrahim Diallo, Mamadou Diomandé, Inza Koné, Souleyman S., Méité Soualiho et Mohammed Zia deviennent des comédiens amateurs et des résistants qui racontent, tels des poètes au sein d'une longue et tortueuse quête odysseenne, leurs vicissitudes.

¹ Pôle Emploi est un établissement public à caractère administratif (EPA) en France. L'équivalent au Québec serait le Service d'aide à l'emploi avec le Service de prestations d'assurance-emploi au Canada.

Eftihia Mihelakis

EM Dans *81, avenue Victor-Hugo*, les huit comédiens nous invitent, grâce à leur témoignage, à voyager dans les faubourgs d'Abidjan, de Ouagadougou ou de Dacca, tout en imaginant le présent complexe de leur vie à Aubervilliers. Faisant appel à une réalité cachée derrière celle du luxe et du confort, le titre, comme la pièce, nous demande de voir ce qui réside derrière les écrans de fumée disséminés dans les médias de masse, où se côtoient souvent sans nuance ou réflexion réelle des discours ou des images polarisantes. Comment pensez-vous que votre travail dans *81, avenue Victor-Hugo* a articulé d'autres formes de sensibilités du réel ?

Barbara Métais-Chastanier

BMC Il faut s'arrêter un instant sur le type de récits et de représentations des migrations et des migrant.e.s qu'élaborent les médias de masse pour comprendre pourquoi les mêmes stéréotypes et violences racistes perdurent. Le traitement journalistique des phénomènes migratoires – du moins en France et plus largement en Europe – est clairement articulé autour d'un même motif : il est partout question de « crise migratoire », quand il faudrait parler de « crise de l'hospitalité », de « crise de l'accueil », voire, comme le fait Michel Agier, de « crise des États-nations face aux défis de la mobilité ». Le traitement médiatique des situations de migration est principalement moral, mobilisant des affects compassionnels, victimaires, œcuméniques – et donc paternalistes – ou mobilisant les affects inverses de la terreur, de la violence, de l'envahissement et de l'effondrement culturel. Dans un cas comme dans l'autre, la rhétorique réside principalement dans des effets de sidération par le nombre qui oblitèrent, derrière l'effroi statistique, toute idée de vie humaine, et donc toute idée de justice et de dignité.

EM Dans *81, avenue Victor-Hugo*, le parcours d'exil et de migration des immigrés en quête de papiers s'esquisse et s'étire sur des continents et des années, posant la question de l'hospitalité sans frontières et du droit absolu à l'accueil qui excède la loi nationale ou internationale. Quelle place avez-vous donc accordée à l'hospitalité ? Cette place a-t-elle évolué au long de votre cheminement ?

BMC Je crois que l'hospitalité – ou « l'accueil », comme la nomme Thierry Paquot – commence d'abord par là : par la rencontre entre des individus reconnus comme tels. Nous avons donc commencé par rencontrer des habitant.e.s. Pas des migrants, pas des sans-papiers, pas des travailleurs clandestins. Non. Des individus. Qui répondent à des prénoms et des noms, qui ont tous et toutes des histoires singulières, des raisons de partir ou de rester qui leur sont propres, des façons de vivre l'exil singulièrement différentes. Des personnes aussi qui ne se réduisent pas à leur situation de migration – puisqu'on se contente souvent de parler des « migrants » – ou à leur situation administrative – puisqu'il est aussi question de « sans-papiers », alors que la plupart possèdent bon nombre de « papiers », et que pourtant ceux-ci ne leur donnent pas l'accès à la communauté des droits qui fondent la liberté tout autant que la dignité.

Mais l'hospitalité est aussi l'histoire d'une réciprocité qui s'invente dans l'accueil : qui est celui qui fait la grâce de son hospitalité ? La réversibilité du terme d'hôte dit bien cet équilibre qui s'invente de l'un à l'autre. Je crois bien que ce sont d'abord les habitants du *81, avenue Victor-Hugo*, qui – quoique condamnés à l'illégalité de l'occupation d'un squat – nous ont d'abord ouvert leurs portes. L'hospitalité du théâtre est venue, elle, dans un second temps. Comment ne pas mettre en œuvre un processus hospitalier quand on traite de la violence des politiques d'inhospitalité en France, et plus largement en Europe ? Comment ne pas chercher à articuler une lutte politique pour la régularisation quand on rend compte sur scène des effets de ces politiques et lois injustes sur la vie des individus ?

EM Comment, dans de telles circonstances, le théâtre, qui est venu dans un second temps, peut-il nous permettre de voir une autre forme de relation entre l'éthique (laquelle peut se décliner de multiples façons) et les arts de la scène? Cette relation entre l'éthique et les arts de la scène nécessite-t-elle la mise en place d'autres paramètres que ceux de la performance ou des formes dramatiques spécifiques (improvisation, lecture en chœur, par exemple)?

BMC L'hospitalité du processus de création supposait – en dehors de la relation d'amitié qui s'est approfondie et développée au fil du temps avec les habitant.e.s du squat – une claire conscience des relations de domination qui travaillaient la situation (nous étions trois Blancs, les comédiens étaient tous racisés; nous avions des papiers, les comédiens pas; nous avions l'expérience du théâtre, de la prise de parole en public, du sens de la dramaturgie, les comédiens non). Cela supposait ensuite, je dirais, un effacement derrière les causes et mots d'ordre articulés par les premiers concernés: l'élaboration d'une dramaturgie de l'allié ou du soutien et certainement pas de la confiscation ou de l'exposition. Cela supposait enfin de travailler avec le désir de chacun.e des participant.e.s et non avec celui de la performance.

Je crois que c'est ce souci éthique tout autant que politique et esthétique qui a orienté la pièce dans une direction singulière. C'est la raison pour laquelle je parlerais moins de « formes de sensibilité que je ne connaissais pas » que de récits ou de représentations silencieux et invisibilisés, sachant que ce sont ces récits et ces représentations qui travaillent en direction de certains types d'affects ou de sensibilités. Il s'agissait par là même de contrebalancer les imaginaires dominants chevillés aussi bien aux personnes dites « sans-papiers » qu'à la Seine-Saint-Denis de manière plus globale.

EM Vous tirez de cette expérience théâtrale à la lisière du politique et du témoignage collectif le récit journalistique *Chroniques des invisibles*, qui paraît aux éditions du Passager clandestin en mai 2017, lequel donne lieu à une forme musicale portée par Julie Moulier et Sarah Métais-Chastanier. Dans ce texte, les instances officielles et institutionnelles (police/justice) sont souvent abordées dans un mouvement triple d'affrontement, de rapprochement et d'éloignement. Puisque dans ce texte, la parole des habitants de 81, avenue Victor-Hugo est rapportée, quel sens pouvez-vous donner à la notion souvent galvaudée d'« appropriation culturelle »?

BMC La question de l'appropriation culturelle demande à être pensée avec nuance et complexité. D'abord parce que nous la travaillons dans un contexte où l'épistémologie tout comme la culture elle-même témoignent de rapports de force et d'hégémonie qui ne disent pas leur nom. Comme l'écrivait déjà Walter Benjamin dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*, « il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main ». Autrement dit, méconnaître cette violence-là, c'est déjà choisir d'écrire et de créer du côté des vainqueurs, dans le mépris de celles et ceux qui se seront vu confisquer la possibilité même d'écrire d'autres récits, d'énoncer d'autres mondes, de faire circuler d'autres poèmes et d'autres chants. C'est donc choisir la violence. Consciemment ou non. C'est choisir l'amnésie. Il faut toujours redire que cela fait violence et que là où il y a une oppression, une invisibilisation, une confiscation, il y a toujours en regard un privilège à interroger, une hégémonie à destituer.

Le second point, c'est qu'il faut dans le même temps rappeler que l'identité culturelle n'existe pas – si l'on entend par identité une fermeture monadique, essentialisée et reliée de manière déterministe à une nationalité, une orientation sexuelle, un genre, une religion, un phénotype, etc. Les assignations à résidence, quelles qu'elles soient, sont toujours périlleuses parce qu'elles méconnaissent l'un des apports les plus pertinents de la pensée marxiste, à savoir que

l'identité est d'abord relationnelle, qu'elle se pense en rapport, dans une situation d'oppression. Elle est une expérience. Et elle n'a d'intérêt que stratégique, en vue de renverser un rapport de force, en vue de faire cesser des violences. Colette Guillaumin l'écrivait déjà en 1972, la race n'existe pas, au sens où elle n'a aucun fondement biologique, et pourtant elle tue.

EM Pensez-vous donc que les instances politiques ou institutionnelles, en France ou ailleurs dans la francophonie, possèdent une idée erronée de la culture ou qu'il existe des appropriations inconscientes ?

BMC Du point de vue de l'art et de la culture, il importe de ressaisir cette question en contexte : qui produit l'œuvre ? Dans quel cadre ? Pour s'adresser à qui ? Dans quel but ? Et comment ? J'aime beaucoup ce poème de Brecht, intitulé « Éloge du révolutionnaire », qui est pour moi comme un mantra ou une lampe de poche dans le tunnel de l'époque : « À chaque idée qu'on lui présente le révolutionnaire demande : qui sers-tu ? » Qui sers-tu ? Voilà la question qu'il importe d'examiner pour penser en situation l'appropriation culturelle – derrière le rideau souvent fumeux des bonnes intentions. Quels processus artistiques sont mis en œuvre et par qui ? Sur la base de quels récits ou de quelles représentations ? Dans quel contexte d'inégalité de répartition des moyens, des directions des théâtres, des maisons d'édition, des festivals ? En vue de produire quoi ? De servir qui ?

EM On doit s'atteler à la notion d'appropriation culturelle afin d'ouvrir les horizons interprétatifs, justement parce qu'il faudrait tenter de délier par les mots des formes d'hégémonie dont la stratégie opératoire principale articule de sitôt les silences inhérents aux rapports de violence et de domination, ceux « qui ne disent pas leur nom », comme vous le dites, ceux grâce auxquels la légitimité idéologique est conservée. S'il est si périlleux de défaire, de délier, de dégager ces silences, pourquoi donc y revenir par l'écriture ? Peut-on mieux rendre justice à tous avec l'aide de l'écriture, qui véhicule les voix des personnes minorées ?

BMC La tentative que je mets en œuvre avec les *Chroniques des invisibles* consiste à raconter d'autres déplacements que ceux de la pièce. *81, avenue Victor-Hugo* mettait en scène le passage des frontières géographiques. La pièce racontait les traversées de huit membres du collectif, leurs parcours à travers plusieurs continents pendant parfois des années. *Chroniques des invisibles* raconte les déplacements que provoque la rencontre entre plusieurs mondes, entre plusieurs vies, entre plusieurs cultures. Le livre met en scène la réversibilité de l'étrangeté, les interrogations ou les peurs qui existent en miroir pour mieux les déjouer.

Je pense, comme Nancy Fraser, qu'il faut comprendre l'injustice culturelle en regard de l'injustice économique. Là où la seconde nomme des rapports de classe et suppose une redistribution des richesses, l'injustice culturelle passe par la déconstruction de l'hégémonie du faux universalisme qui invisibilise tant de vies et de récits et suppose une réévaluation des identités méprisées, ainsi qu'un égal accès aux moyens de production, de circulation et de diffusion des œuvres. Philippe Mangeot, co-scénariste de *120 battements par minute*, de Robin Campillo, le rappelait : « On reconnaît une minorité à la pauvreté des scénarios disponibles qui lui sont proposés, quand du moins ils ont accès à la représentation. » Un tel rétablissement passe par deux mouvements – a priori contradictoires : la revalorisation des identités minorées (Gay pride, Black is beautiful, Asian and proud, etc.), mais aussi et dans le même temps la déconstruction de la structure d'évaluation culturelle qui la sous-tend (mouvement queer, etc.). Des démarches artistiques susceptibles de rendre justice à toutes et tous doivent donc penser conjointement la question matérialiste des moyens de production (qui possède quoi ? pour empêcher qu'ils ne soient confisqués par les tenants de la culture légitime car dominante) et celle de la politique des formes (pour produire quel récit ? au service de quoi ? ou de qui ?). On ne travaille pas pour la justice et l'égalité en niant les rapports de violence et de domination historiquement constitués, qu'ils soient économiques, symboliques ou sociaux. La négation de la violence en produit une supplémentaire, tout comme

la négation des privilèges ou des responsabilités. Mais on y travaille en inventant des expériences de rencontre, en explicitant les conditions de possibilité des rapports de domination à l'endroit où l'on est (est-on allié.e.s à la lutte ou directement concerné.e.s par la situation de violence ?), en assumant la dimension idéologique propre à tout acte artistique et ses plans de conséquences politiques tant individuelles que collectives.

M'importait donc de faire entendre ces moments dans *Chroniques des invisibles*, où le tissu normatif et oppressif se déchire et se donne pour ce qu'il est : une construction politique à laquelle le théâtre participe comme tout autre médium pourvoyeur/producteur de représentations. La libération de l'opprimé ne va pas sans une transformation radicale de la place prise par l'opresseur – qu'il se perçoive ou non comme tel, y compris dans le monde de l'art : quelle pratique – sous couvert parfois de critique ou d'une posture progressiste – ne fait que reconduire et conforter un état de fait injuste, violent et reposant sur un système de pouvoir ? Loin d'être une réponse, ce livre se cogne à ces questions comme je m'y suis cognée.

EM Pensez-vous donc que l'on devrait censurer les œuvres qui mettent en avant une certaine forme d'appropriation culturelle ?

BMC Fondamentalement, je pense que la censure – sous quelque forme qu'elle s'exerce – est un échec. Échec de la pensée, échec du dialogue, échec de la démocratie et de ce qu'il est possible de penser à partir des limites et points aveugles d'une œuvre. Quand bien même on le ferait au nom de valeurs politiques que je partage. On ne lutte pas contre le totalitarisme ou l'antisémitisme en interdisant la publication de *Mein Kampf*, mais en déconstruisant les cadres qui rendent possibles les discours de haine, les violences et les confiscations. Si nous devons éliminer tous les livres, films, chansons, pièces de théâtre, opéras dans lesquels nous pouvons repérer un cadre idéologique

réactionnaire, excluant car hétéronormé, validiste, raciste, misogyne, bourgeois, etc. – nous pourrions nous défaire de plus de 99% des productions culturelles occidentales.

Je crois important en revanche de partir des œuvres, de l'explicitation de leurs cadres idéologiques pour montrer et analyser comment une œuvre parle du monde et au service de quel monde elle se met. Les œuvres ne sont pas des intouchables. Elles sont des constructions culturelles qui parlent de leur époque. L'esthétique n'est pas extérieure au politique. Elle ne peut nier les rapports de domination et faire comme si elle n'avait aucun effet de renforcement ou de déplacement sur eux. Il faut interroger les œuvres comme des objets autonomes, répondant à la question de l'art, qui est celle de l'invention de formes nouvelles, mais aussi comme des objets relatifs à leur temps, inscrits dans un contexte, produisant et élaborant une grille idéologique, une vision du monde. Nous devons être en faveur de certaines manières de « faire monde », et contre d'autres manières. Mais nous devons le faire en termes politiques et non en termes moraux. Nous devons aussi travailler à changer les contextes de production, de création et de circulation des œuvres. Non pas en sanctuarisant des poches, des parenthèses pour les créations issues de la diversité, des femmes et des minorités – autre forme de cadrage paternaliste sous couvert de performance de la différence (vous ne pourrez créer que si vous faites un art « féministe » ou « féminin », « afropéen », « autochtone », etc.), mais en acceptant de réellement repenser la répartition des outils de création. Et ce combat doit être le combat de toutes et tous. Et non des seul.e.s concerné.e.s. Comme l'écrivait Virginia Woolf dans *Les vagues*, « *aucun de nous n'est complet en lui seul* ». Travaillons alors à politiser les œuvres, les contextes de création et de diffusion pour qu'ils soient le lieu de convergences partagées parce que multiples.