

Le théâtre-action aujourd'hui: comment naviguer entre utopies et nécessités?

Auteur : Frans, Marie

Promoteur(s) : Brahy, Rachel

Faculté : Faculté des Sciences Sociales

Diplôme : Master en sciences du travail

Année académique : 2017-2018

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/5953>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Nom : Frans

Prénom : Marie

Matricule : 19990672

Filière d'études : Master en Sciences du Travail (60 crédits)

TRAVAIL DE FIN D'ETUDE

**Le théâtre-action aujourd'hui :
Comment naviguer entre utopies et nécessités ?**

Promotrice : Rachel Brahy

Lectrice : Nancy Delhalle

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la rédaction de ce travail de fin d'étude.

Mes premiers chaleureux remerciements vont à Rachel Brahy, ma promotrice qui m'a accompagnée tout au long de la rédaction. Ce travail ne serait pas ce qu'il est sans les nombreuses séances d'accompagnement qu'elle m'a accordées. Sa maîtrise rigoureuse du sujet d'étude a été d'une grande aide à la réalisation de ce travail de fin d'étude.

Je remercie :

Nancy Delhalle, ma lectrice pour l'intérêt porté à mon terrain de recherche.

Benjamin Leruitte, jeune animateur-directeur du Théâtre de la Renaissance qui a été une ressource mobilisable précieuse pour l'entrée sur le terrain, pour sa disponibilité quant à mes questionnements et pour ses éclairages pertinents.

Valérie, Lucie, Orélie, Pauline, Alice, Simon et Martin, comédiennes-animatrices et comédiens-animateurs pour le temps consacré, pour l'accueil, pour leurs réflexions, pour leurs engagements auprès des oubliés de notre société et pour ces belles rencontres.

Paul Biot, témoin privilégié du théâtre-action pour avoir bravé les éléments naturels déchaînés un jour de janvier 2018, pour la discussion aussi passionnante qu'instructive et pour avoir participé à l'émergence d'un mouvement théâtral alternatif.

Caroline, Etienne, Marine, Florence, Laurent, Christelle, Murielle, Danièle (et tant d'autres), amies et amis pour leur aide dans la « gestion » de ces deux années d'études.

Caro, Michelle, Henri et Caroline C. pour avoir pris le temps de relire ce travail avant le dépôt officiel.

Et pour terminer, je remercie Thomas, mon compagnon et mes fils, Gaspard et Jules pour leurs encouragements et leur soutien, leur compréhension et leur patience, leur indulgence après mes courtes nuits. Ce travail, cet aboutissement de ces deux années d'études, a été rendu possible aussi grâce à eux et je les remercie incommensurablement.

SOMMAIRE

1	Introduction générale	4
2	Eléments de contextualisation.....	5
2.1	De mai 68 à aujourd’hui : les mutations et glissements	6
2.1.1	Mai 1968.....	6
2.1.2	Le 9 novembre 1989.....	10
2.1.3	Le 14 juillet 1999	11
2.2	Les effets de ces mutations et glissements sur le théâtre-action.....	14
2.3	Quelques précisions sémantiques	15
3	Vers un cadre d’analyse	16
3.1	Le choix d’un terrain	16
3.2	Le choix du courant pragmatique	17
3.3	Le choix d’une posture symétrique de recherche	18
3.4	Les premières explorations et reformulations	19
3.5	La rencontre avec les acteurs : mener l’enquête.....	20
3.6	La récolte des données empiriques.....	23
3.7	L’analyse des données.....	25
4	Analyse des données empiriques	26
4.1	Introduction	26
4.2	Analyse approfondie des discours et des grammaires justificatives des actions et des engagements des comédiens-animateurs	26
4.2.1	Le politique au cœur de l’action.....	27
4.2.2	L’envahissement de l’action sociale dans les ateliers-théâtres : menace ou opportunité ?	39
4.2.3	Horizons et Perspectives.....	41
4.3	Conclusions	46
5	Conclusions générales.....	48
6	Bibliographie.....	53
7	Annexes.....	56
7.1	Les compagnies regroupées au sein du Centre de Théâtre-Action (CTA).....	56
7.2	La grille d’entretien (dernière version).....	61

1 INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Le théâtre dans son intégralité est nécessairement politique, parce que toutes les activités de l'homme sont politiques et que le théâtre en est une. [...] Le théâtre peut aussi être une arme de libération. » (Boal, 2014 : 11).

« Tout le monde peut faire du théâtre, même les acteurs. » (Boal cité par Chatelain et Boal, 2010 : 25).

Depuis toujours, nous pensons que les domaines artistiques ainsi que leurs dimensions critiques sont fondamentaux pour toute société. L'Art de la Scène, qu'est le théâtre, a suscité depuis de nombreuses années, notre intérêt. Le premier contact avec le théâtre-action remonte à notre adolescence, durant notre scolarité. A l'époque, nous n'avions pas conscience que cette scène ouverte où nous pouvions nous exprimer sur une quantité de sujets, était une forme théâtrale au même titre qu'une représentation académique d'une oeuvre de Molière.

Le terme de théâtre-action fût entendu pour la première fois, au cours d'une intervention d'une assistante sociale qui avait suivi une formation de « comédien-animateur » avec Max Parfondry, au Conservatoire de Liège. Cette travailleuse sociale avait connu les événements autour de mai 1968. En 2007, elle n'avait rien perdu de sa verve révolutionnaire et en tant que jeune assistante sociale, cela nous avait grandement impressionnée.

Depuis plus de 10 ans, nous travaillons dans l'aide sociale de première ligne, avec des personnes toujours plus précarisées et plus étouffées par de multiples dispositifs. Au fil du temps et de l'évolution des politiques sociales, nous avons perdu le sens de notre action. Cet état de fait nous a conduit à entamer un master en Sciences du Travail à l'Université de Liège. Le témoignage de cette assistante sociale, comédienne-animatrice continue de résonner et de nous questionner. Quelle portée, le théâtre-action peut-il avoir dans notre société ? La possibilité d'un changement positif est-elle réaliste ? Comment cette forme théâtrale « hors des cadres » peut-elle se déployer dans notre société néo-libérale où s'opère une nouvelle restriction de la modernité ? Où les situations de dénis de dignité humaine semblent en perpétuelle croissance (les personnes immigrées, les travailleurs pauvres, les personnes exclues et les personnes invisibilisées).

Le cinquantième anniversaire de la révolution culturelle de mai 1968 est un prétexte pour interroger la notion de « démocratie culturelle » en 2018. Le théâtre-action a émergé avec la diffusion de cette notion. Les premiers comédiens des compagnies commencent à passer le relais, il y a de nombreux départs liés à mise à la pension. De nombreux témoins « des premières heures » cèdent leurs places après des années de luttes pour une reconnaissance de « leur » théâtre. Ce passage de témoin constitue une période charnière, faite d'incertitudes et de changements. Il est difficile de laisser de côté une vie faite d'engagements, de luttes et de combats pour une société plus juste et solidaire. L'engagement total à la

cause du théâtre-action ne peut que laisser un vide. Cependant, le vide est comblé par de nouveaux travailleurs, souvent jeunes (moins de 40 ans), avec des parcours de vie différents de celui des « pères fondateurs ».

Nous avons donc cherché à rencontrer qui sont ces nouveaux travailleurs et quelles sont les significations de leurs actions au sein des compagnies de théâtre-action.

La question de recherche qui nous a guidée dans ce travail de fin d'étude est formulée comme suit :

« Quelles sont les grammaires de l'engagement à l'œuvre au sein de la nouvelle génération de comédien-animateur et en quoi dessinent-elles les contours du théâtre-action contemporain ? ».

Pour aborder le terrain de recherche nous empruntons les concepts liés au courant de la sociologie pragmatique. Les principes fondateurs de cette sociologie nous paraissent pertinents pour rencontrer notre terrain. Les méthodes de recueil des discours des informateurs, les observations *in situ*, la multiplication des présences sur le terrain à différents moments du processus, la récolte de données pluridisciplinaires et polymorphes sont autant d'approches que nous avons déployées. Ces approches nous ont permis de comprendre et d'analyser les discours des informateurs, de saisir l'action « ici et maintenant ».

Dans un premier temps, nous allons dérouler le fil de l'histoire du théâtre-action en Fédération Wallonie-Bruxelles (de mai 1968 à aujourd'hui). La compréhension du théâtre-action en 2018 peut se réaliser si nous l'inscrivons dans une trame narrative. L'histoire et les évolutions du théâtre-action sont à mettre en corollaire avec les mutations sociétales importantes depuis une cinquantaine d'années. Dans un deuxième temps, la pose du cadre d'analyse nous amènera à notre terrain de recherche et aux données empiriques récoltées. Ensuite, l'analyse approfondie des discours des comédiens-animateurs permettra une montée en généralité. Cette généralisation, conformément aux principes de l'approche pragmatique, se voudra d'être la traduction fidèle des discours des personnes en action. Pour terminer, nous dresserons les contours du théâtre-action contemporain (entre rupture et continuité) et nous ouvrirons des pistes pour de nouvelles recherches et approfondissements de ce passionnant objet, qu'est le théâtre-action

2 ÉLÉMENTS DE CONTEXTUALISATION

Nous prenons comme point de départ, l'année 1968. Cette année n'est pas l'année d'apparition du théâtre-action, d'ailleurs il ne portait pas encore ce nom. Mais tous les témoins de l'époque l'identifient comme un point de bascule dans le paysage culturel belge francophone.

Nous identifions les glissements, plus généraux, qui ont façonné la société mondiale. Ces changements ont des conséquences sur notre société contemporaine.

Nous terminons par quelques éléments sémantiques qui permettront une compréhension plus efficiente de ce travail de fin d'étude.

2.1 DE MAI 68 À AUJOURD'HUI : LES MUTATIONS ET GLISSEMENTS

Nous avons décidé d'identifier trois jalons : Mai 1968 (la révolution culturelle), le 9 novembre 1989 (chute du mur de Berlin et des idéaux révolutionnaires) et le 14 juillet 1999 (déclaration gouvernementale et affirmation de l'Etat-social actif).

Depuis cinquante ans le théâtre-action a subi des transformations et des changements. Ces mutations sont à mettre en parallèle avec les différents changements sociétaux. Nous ne pouvons pas lire l'histoire du théâtre-action sans l'intégrer dans un contexte global et macrosociologique. Les évolutions sociétales ont impacté l'action des travailleurs des compagnies : ils ont dû s'adapter, se mettre en adéquation avec les attentes et demandes des partenaires et du public. S'il y avait eu dénégarion de ces changements, le théâtre-action n'existerait probablement plus aujourd'hui.

2.1.1 MAI 1968

Afin de saisir le présent, un retour en arrière s'impose. Le théâtre-action en Belgique francophone a connu un développement conséquent autour des événements de la révolution de mai 1968. L'organisation du travail au sein des compagnies ainsi que leurs situations institutionnelles trouvent leurs fondements dans les nombreuses luttes menées par les premiers artistes qui ont décidé de s'engager dans une « autre » forme théâtrale.

Nous choisissons, par convention, la période de mai 1968 pour démarrer l'histoire du théâtre-action en Belgique francophone. Avant cette révolution de mai 1968, il existait déjà des initiatives et des projets inspirés du théâtre politique¹. « Le théâtre politique d'avant mai 68 se caractérise d'une part par des auteurs et des hommes de théâtre qui veulent participer à une théâtralité militante en tant qu'« homme d'art » venus à la politique, et par l'émergence d'un théâtre militant qui s'inscrit dans l'action politique elle-même » (Neveux, 2007, cité par Biot, 2010 : 19).

Mai 1968, le bouillonnement d'idéaux, les mutations sociales, l'expérimentation d'un nouveau vivre ensemble², la volonté de lisser les classes sociales et surtout, l'idée de démocratie culturelle³ ont

¹ Il s'agit d'initiatives qui selon les lieux s'appelaient : théâtre-forum, théâtre d'agit-prop, théâtre social ou encore théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal.

² La création de l'Université de Vincennes (en décembre 1968) est un exemple de laboratoire social : l'Université se décentralise hors de la ville dans un écrin de verdure où les classes sociales se mélangent, où les savoirs sont partagés avec toute personne qui le souhaite, où toutes les générations sont ensemble sur un même espace. Elle fût dissolue en 1980.

³ Toute personne peut être un acteur culturel et faire entendre sa voix pour lutter contre les injustices du système. « Tout être humain est récepteur et producteurs de culture capable de penser son existence et son devenir » (Lesage, 2014 : 5).

constitué un creuset parfait pour l'essor de nouvelles formes théâtrales. La volonté de se libérer « du conservatisme artistique » (Verschueren, 2011 : 71), de rapprocher la classe ouvrière de la culture (et de ses lieux de diffusion), de s'intéresser aux épreuves vécues par la population, de penser la contestation sous forme de critique artistique, etc. Autant de visées que les alternatives théâtrales veulent expérimenter. A cette époque, il y a eu des occupations d'usines, les artistes sont allés à la rencontre des ouvriers en colère et un dialogue nouveau s'est installé entre le monde artistique et le monde ouvrier. Certaines personnes, comme Armand Gatti notamment et certaines compagnies (Le Jeune Théâtre à Bruxelles et le Théâtre de la Communauté à Seraing) sont devenus des moteurs de changement et ont « contaminé » la Wallonie et la région de Bruxelles. Un militantisme culturel et un idéal révolutionnaire guident les actions des artistes. Le souhait de produire un autre théâtre, d'autres cultures à côté de la Culture dominante et écrasante, dans d'autres lieux, avec d'autres objets théâtraux et pour d'autres publics, a grandi dans certains milieux artistiques. Tout semble possible, le meilleur est à venir et le pouvoir de changer l'ordre établi était présent chez tout individu. Cette croyance a été répandue et confirmée par les changements intervenus dans le décours de mai 1968.

Le théâtre-action⁴ voulait rompre avec les règles académiques du théâtre classique mais aussi avec une vision patriarcale de la société. Et à ce titre, il était un partenaire privilégié pour les luttes émancipatrices des femmes. Il a participé à l'affranchissement de la condition féminine (au niveau des conditions salariales, de la contraception ou du droit à l'avortement). L'ambition était alors d'enclencher des processus de changements sociétaux et d'y faire participer les personnes « opprimées ». Par la réunion de leurs voix, jusqu'alors inaudibles, se jouait bien plus que le désespoir lié à la perte d'un emploi (dans le cas d'occupations d'usines menacées de fermeture), il se joue des « micro-révolutions sociales » (Verschueren, 2011 : 73) où les participants ont eu l'impression de bouleverser l'ordre des choses.

Au départ, les projets étaient isolés et locaux (liés à l'activité socio-économique). Il n'y avait pas de financement et les comédiens s'y engageaient bénévolement, en sus d'autres activités. Les comédiens sortaient de leurs murs et allaient à la rencontre des personnes pour impulser des prises de paroles, des débats, des créations avec une forte dimension critique. Les dimensions politiques et militantes sont devenues le point commun de ces petites compagnies émergentes. Les comédiens ressentent la nécessité d'agir, de jouer, de réagir, d'approfondir et de dénoncer. Ce théâtre politique a pris des formes hétéroclites selon les lieux. Les frontières entre comédiens et public se sont estompées. La représentation commençait avant le spectacle, les comédiens se mêlaient au public. Le spectacle se jouait et le débat continuait après. Les réactions du public interféraient dans le processus de création. De nouveaux styles ont alors été expérimentés.

⁴ Il prend ce nom en 1977 : « En 1977, le terme « théâtre-action » est emprunté à une compagnie homonyme de Grenoble et permet de rassembler l'ensemble des compagnies sous un label unique » (Biot, 2000 : 26-27 cité par Brahy, 2012 : 85).

Paul Biot a établi une catégorie pour rendre compte des formes théâtrales du théâtre-action dans les années septante : « Les spectacles au service d'une intervention urgente, créés lors d'actions sociales intenses [...] forment la première catégorie identifiée. La deuxième catégorie est constituée par la mise en scène de pièces préexistantes et présentées lors de ces événements. La dernière catégorie comprend les créations élaborées au sein d'ateliers dans une démarche collective au sein d'une population donnée » (Verschueren, 2011 : 72). Il y a donc des actions urgentes en fonction de l'actualité mais également un temps plus long, une décélération au sein des ateliers-théâtres. Progressivement, le travail en ateliers prend plus d'ampleur.

Nous avons parlé de déplacements des lieux culturels, cela n'est pas anodin. En effet, depuis le départ, le théâtre s'est déplacé et est allé à la rencontre des personnes où l'action se faisait. L'ouverture de la « voix », de la parole s'est faite dans des lieux qui « sont reconnus par le public comme un autre espace de ses luttes et de ses solidarités » (Biot, 2010 : 22). Les cours d'usine, les permanences syndicales, les locaux d'associations, les cantines, les cafés, les parvis sont devenus de nouveaux décors hyper réalistes.

Le théâtre-action s'est affirmé selon plusieurs critères : un processus de création collective (chacun participe à l'écriture), des thématiques de « l'ici et maintenant », des décors minimalistes et mobiles (voire naturels), une part d'improvisation, une présence dans les lieux de vie et de luttes, des saynètes courtes avec une dimension symbolique lisible par tous. Il s'est voulu fondamentalement démocratique et participatif, une « démocratie agissante » (Biot, 2010 : 23). Ces critères spécifiques ont été intégrés, bien plus tard, dans un Arrêté du Gouvernement de la Communauté Française en 2005. Les partenaires privilégiés étaient les syndicats, les associations locales d'éducation permanente, d'autres groupes artistiques contestataires, etc.

L'année 1969 a vu simultanément la création de deux compagnies qui ont joué un rôle majeur dans le mouvement du théâtre-action. A Seraing, nous pouvons citer le **Théâtre de la Communauté** qui donnait à son action le nom de « théâtre-tract » (Dehaybe, 2014 :7) et à Bruxelles, le Jeune Théâtre de l'Université Libre de Bruxelles est devenu la **Compagnie du Campus**.

Un mouvement a regroupé plusieurs compagnies avec une volonté commune de se coordonner et de constituer un contre-poids dans le monde des arts scéniques. Les définitions de ce mouvement n'ont pas été figées. Le point de rassemblement de ces compagnies était « la démarche d'action socioculturelle par le biais du théâtre qui devient en quelque sorte un outil au service d'un message à délivrer » (Bettens, 2014 : 21). Les inspirations de gauche et d'extrême gauche n'ont jamais été très loin. L'ordre social était contesté ainsi que le théâtre classique faisant partie de la Culture, considérée comme bourgeoise et oppressante.

Au niveau institutionnel, il n'y a pas eu beaucoup de réponses ou d'intérêts. C'est la raison pour laquelle, les compagnies ont choisi de s'unir. En 1977, il y a d'abord eu la création du Centre National d'Action

Théâtrale (CNAT) par quatre compagnies : La Compagnie du Campus, Le Théâtre de la Communauté, La Compagnie du Sang Neuf et le Centre Dramatique en Pays Noir. Le CNAT avait son siège à Seraing. En 1981, le CNAT s'est fédéralisé et est devenu le Centre d'Action Théâtrale d'Expression Française (CATEF). D'autres compagnies intègrent le CATEF : le Théâtre des Rues, La Compagnie du Brocoli et le Théâtre de la Renaissance.

Cette union de différentes compagnies a permis, par des rencontres et des assemblées, une réflexion sur l'institutionnalisation, les critères de subventionnement, les projets de circulaires ministérielles (période de 1979 à 1984).

A Liège, du côté du Conservatoire, il y a aussi eu un souhait de questionner une autre pratique théâtrale. Des étudiants du Conservatoire se rendaient dans les quartiers du grand Liège et collaborent avec les riverains sur plusieurs projets artistiques. Au milieu des années septante, Max Parfondry, Jean Hurstel et d'autres ont ouvert une section « comédiens-animateurs » au sein du Conservatoire. « Elle a pour objectif de constituer un carrefour de relations entre trois pôles : les comédiens, la réalité sociale, l'enseignement » (Delhalle, 2010 : 151, citée par Bettens, 2014 : 37). Cette formation s'est basée sur la pédagogie du projet. Les étudiants étaient accompagnés dans la démarche d'apprentissage par une équipe de formateurs. Une petite révolution dans l'enseignement théâtral où il était proposé aux étudiants d'articuler des pratiques d'animations théâtrales, des enjeux sociétaux et des processus de créations collectives.⁵

La société a connu également de profonds bouleversements : A partir des années septante, nous sommes entrés dans une situation qualifiée de « crise ». La crise a sonné le glas de la période qui fût nommée « les trente glorieuses⁶ ». Progressivement, face à la crise (un premier choc pétrolier en 1976), il y a eu une quantité de services sociaux qui ont été créés. Ils ont comme missions de s'occuper, de manière spécialisée, des personnes catégorisées comme désaffiliées. Robert Castel parle de « social-assistanciel ». Nous avons assisté à la lente fin de l'Etat providence. Cette agonie s'accompagne d'un tournant idéologique au niveau politique.

Le début des années 1980, avec ce qui est communément appelé l'ère « Reagan-Thatcher », a confirmé le basculement mondialisé vers une économie libérale. Ce libéralisme économique a engendré des décisions politico-économiques peu populaires : réformes radicales qui visaient à réduire les dépenses et le déficit public, vague de privatisations, augmentation des impôts, liberté des échanges mondiaux, tout se vendait sur le marché mondial. Cette réforme, cette révolution libérale portée par deux des dirigeants les plus puissants (Ronald Reagan, en Amérique et Margaret Thatcher, en Angleterre) a

⁵ Ce paragraphe a été réalisé en se basant sur des témoignages recueillis auprès de différents témoins (collègue d'Olivier Parfondry (fils de Max Parfondry), des anciens étudiants de cette section, Paul Biot, des animateurs du Théâtre de la Communauté, etc).

⁶ Cette période des trente glorieuses a été synonyme de croissance économique et de consommation exponentielle.

produit de fortes inégalités sociales, un affaiblissement des partenaires sociaux (les syndicats sont dénigrés et délaissés). De manière générale, il y a eu un sentiment anti-communiste, anti-URSS.

Les personnes étaient dans ou hors du marché. Celles qui en étaient déconnectées bénéficiaient de systèmes et de mécanismes d'assistance et d'assurance. Nous avons assisté également au déclin de l'ère post-industrielle : la sidérurgie s'essouffait et n'était plus compétitive. Les dernières mines ont fermé leurs portes. Les grandes industries européennes ont alors envisagé de délocaliser leurs sièges d'exploitation. La quête du profit et du marché souverain, a contaminé l'économie mondiale. L'enrichissement d'un petit nombre est proportionnel à la paupérisation d'un nombre toujours croissant de personnes.

L'espoir de renverser ce capitalisme était présent. L'Europe était séparée par le « mur de Berlin » qui protégeait le monde occidental de la menace communiste. Cependant les idées marxistes, léninistes séduisaient encore, les partis communistes réalisaient toujours des scores honorables dans certaines villes européennes. Il y a eu un imaginaire vivace autour du « grand soir », une promesse de lendemains qui seraient plus égalitaires

Les fondations du théâtre-action ont été ébranlées par ce que nous pourrions appeler une « crise d'adolescence ». Dans les années 1980, nous avons assisté à un désinvestissement, un désengagement de la militance, une dépolitisation de la société civile. A côté de ses repositionnements, il y a eu paradoxalement une reconnaissance du théâtre-action par les pouvoirs publics. N'est-il pas étonnant que cette perte de sens et de puissance s'est accompagnée d'une reconnaissance officielle par nos dirigeants ? Une première circulaire a été signée le 6 mars 1984.

Cette même année a vu la création du Centre de Théâtre-Action (CTA) dans le Hainaut. Le CTA était complémentaire au CATEF⁷. Cette décennie a été contradictoire : les pouvoirs publics reconnaissaient officiellement le théâtre-action, mais ils leur octroyaient très peu de subsides (cela est justifié par la « crise économique »). Ceci a eu pour conséquence une perte de certains partenaires et de réseaux de diffusions alors que cette récente institutionnalisation avait donné aux compagnies une meilleure visibilité. Nous assistions, également, à une progressive restriction de la militance culturelle.

2.1.2 LE 9 NOVEMBRE 1989

Le 9 novembre 1989, le mur de Berlin est tombé sous l'effet d'une révolution populaire. Le mur s'est effondré ainsi que le mythe révolutionnaire. La menace communiste a disparu, qui sera le nouvel « ennemi désigné » ? Les pierres sont tombées mais également une idéologie, une vision d'un état prometteur. Il n'y aura pas eu de délivrance, plus de promesses. Au niveau idéologique, il y a eu une perte de sens, de repères politiques. Une page s'est tournée mais les individus ne savaient pas quelle

⁷ Centre d'Action Théâtrale d'Expression Française.

nouvelle histoire écrire. La société civile s'est dépolitisée, la militance était tombée en désuétude. Les idées étaient floues, peu affirmées. Les discours autour du vocable de « crise » remplissaient les vides idéologiques.

La crise, justifiait les décisions prises par les pouvoirs publics (des subventions culturelles et sociales disparaissaient). Les systèmes assurantiels et assistanciers coûtaient chers aux états. Les états souhaitaient transformer les dépenses qualifiées de « passives » en dépenses « actives ».

Au début des années nonante (qui a vu s'effondrer le bloc communiste...et toute une idéologie révolutionnaire), le débat autour de l'instrumentalisation (via les subventions étatiques) divise les comédiens au sein des compagnies et les compagnies elles-mêmes. Le choix de faire du théâtre à côté du Théâtre, condamnait-il à l'invisibilité, au déni de reconnaissance artistique ou encore à la précarité ?

Le public des ateliers et du théâtre-action, les « spec-acteurs » comme dirait Jean Hurstel⁸, a évolué et a entraîné des repositionnements dans les actions menées par les compagnies. Les lieux de diffusion, subissant une pression de rentabilité économique, craignaient d'accueillir ces spectacles d'un style différent. Les impératifs économiques ont guidé leurs choix ou non-choix. Le théâtre-action a dû trouver un nouveau souffle, un nouveau réseau de diffusion et réajuster ses attentes par rapport aux partenaires.

2.1.3 LE 14 JUILLET 1999

En Belgique, un véritable glissement sémantique s'est réalisé lors de la déclaration gouvernementale du 14 juillet 1999. Le pays, au niveau fédéral, était dans une coalition « arc-en-ciel ». Cette coalition réunissait les partis écologiques, libéraux et socialistes⁹. Guy Verhofstadt, surnommé « Baby Thatcher », était premier ministre et dans sa déclaration il a utilisé la notion d'« Etat-social actif ». Il a enterré l'Etat providence et a annoncé des mesures d'activation, d'accompagnement vers l'emploi pour les allocataires sociaux.

Les discours parlaient de formations, d'enseignement continu, de création d'emploi mais également de flexibilisation, de polyvalence, d'individualisation des parcours, de mobilité mais surtout, de mobilisation des allocataires sociaux (qui recevaient « trop » passivement des aides sociales). Les injonctions à la responsabilisation et à l'autonomie étaient véhiculées par les porteurs des politiques publiques.

⁸ Expression entendue dans une archive radio de la « Première » (RTBF).

⁹ Coalition dirigée par Guy Verhofstadt, libéral flamand, de 1999 à 2003. Cette coalition est assez inédite par rapport à la tradition social-chrétienne du cadre politique belge (<http://www.vocabulairepolitique.be>)

Robert Castel parle des « métamorphoses de la question sociale », François Dubet parle du « déclin des institutions » et le duo Boltanski-Chiapello, du « nouvel esprit du capitalisme ». L'Etat se désengageait peu à peu et la responsabilité pesait sur les individus (leurs bons choix ou leurs mauvais choix de vie).

A côté du marché de l'emploi commençait à se déployer un marché de l'insertion. De nouveaux services et métiers ont été créés. Des missions d'insertion ont été distribuées et déléguées à un nombre important de services publics. L'allocataire social n'était plus à aider ou assister, il était à réinsérer (peu importe son parcours ou les épreuves traversées). L'aide s'est individualisée et s'est basée sur l'analyse et la compréhension des récits de vie.

Les mutations culturelles, idéologiques et structurelles étaient profondes. Les biens et services étaient marchandisés ainsi que les individus.

Depuis 1999, chaque gouvernement successif a adopté des mesures restrictives par rapport à des droits sociaux. Ces mêmes droits sociaux étaient le résultat justifié de longues années de luttes sociales et culturelles. Ces restrictions, ce passage de « l'Etat providence à l'Etat-social actif : de l'intégrations à l'insertion, des institutions aux dispositifs, de la socialisation à la subjectivation, la contractualisation et l'individuation des dispositifs d'aide et de prise en charge » (Franssen, 2003 :12), étaient déjà en marche depuis la fin des années septante. Comme l'Etat providence était impuissant à résoudre les situations de précarité, il a fallu essayer autre chose, une autre voie entre libéralisme économique et social-démocratie. Les aides octroyées ne conduisaient pas à une issue favorable et l'austérité a imposé une réduction des dépenses. Pourquoi notre société pensait-elle à réduire l'octroi de droits sociaux en premier lieu ? Les effets recherchés étaient-ils de libérer le marché et de libérer l'Etat de ses responsabilités ? Qu'en était-il de l'universalité des droits sociaux ?

Avec la notion d'activation, la base volontariste de participation aux ateliers disparaissait peu à peu. Le public a été « invité » à participer à un atelier-théâtre par une association ou un service dont il dépendait. Ce n'était pas sans conséquence sur les visées du théâtre-action : il y a eu un hiatus entre les motivations du public et les aspirations du comédien-animateur.

La véritable légitimation du théâtre-action, dans sa spécificité (travail en ateliers-théâtre avec des personnes fragilisées afin d'envisager une création collective qui sera un dénominateur commun de leurs épreuves individuelles) est arrivée avec l'entrée dans le vingt et unième siècle. « En 2002, le CATEF est rebaptisé « Assemblée Générale du Mouvement de Théâtre-Action » (AGMTA). Conservant les mêmes objectifs qu'à ses débuts (la promotion du théâtre-action et la défense de ses intérêts), le nouvel organe s'est attelé à la rédaction d'un projet d'arrêté sur le théâtre-action. Il a décidé en outre de participer à la fondation de la Fédération des Arts de la Scène (FAS) permettant ainsi au théâtre-action de faire entendre sa voix [...] en matière d'arts de la scène » (Bettens, 2014 : 55).

En avril 2003, un premier décret a reconnu, a subventionné et a intégré le théâtre-action dans le domaine du spectacle. Le 25 mars 2005¹⁰, un Arrêté d'exécution du Gouvernement de la Communauté Française a reconnu le théâtre-action comme un « art de la scène ». Ses missions et ses spécificités sont enfin légitimées. Une utilité sociale et culturelle lui est accordée.

Avec cet Arrêté, le combat des fondateurs du théâtre-action en Fédération Wallonie-Bruxelles, a trouvé une issue favorable. Les travailleurs des compagnies dépendent de la commission paritaire 304¹¹ : ils ont un cadre de travail protégé (barèmes salariaux, congés payés, cotisations sociales, etc).

La lutte n'a pas été vaine mais la vigilance reste de mise. Est-il encore possible de critiquer un système qui assure et finance votre existence ?

Aujourd'hui le CTA¹² reprend une vingtaine de compagnies de théâtre-action ayant un financement sous forme de « contrat-programme »¹³. Fin de l'année 2017, l'AGMTA a modifié son nom. Elle devient une « fédération ». Son nouveau nom officiel n'est pas encore publié, les informations publiques concernant le CTA ne sont pas encore actualisées.

Notre recherche porte sur certaines compagnies regroupées au sein du CTA. A côté des compagnies labellisées « théâtre-action », il existe toute une série d'initiatives théâtrales qui mettent en place des pratiques qui s'apparentent à du théâtre-action¹⁴

Le théâtre-action s'interroge, se repositionne, se divise, se rassemble mais l'urgence et la nécessité demeurent : « l'urgence à dire ici et maintenant, à dire pour agir et pour faire bouger » (Biot, 2010 : 24). Le théâtre-action est proche de l'éducation permanente mais il souhaite s'en différencier. Pour pouvoir continuer à critiquer le système et tenter de le modifier, le théâtre-action a dû s'adapter aux changements sociétaux, culturels mais également aux changements de son public et de ses partenaires.

En 2018, l'Etat-social actif n'a pas réussi son pari. Cette idéologie politique comportait une part d'utopie : formations, qualités de l'enseignement, plein emploi, amélioration de l'accès au marché du travail pour les femmes, adéquation vie professionnelle et vie privée, etc. Cette utopie restera un bel horizon à atteindre. Notre société se précarise, l'instabilité devient la norme pour un nombre croissant

¹⁰ Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, pris en application du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de Scène (A. Gt 25-03-2005).

¹¹ Commission paritaire 304 du spectacle, d'arts dramatiques d'expression scénique.

¹² La liste des compagnies est reprise dans les annexes.

¹³ Le contrat-programme est « une convention est un acte juridique passé entre deux ou plusieurs parties, définissant les devoirs et obligations de chacun, en général pour une période de plusieurs années » (http://www.culture.be/index.php?id=culture_conventions, consulté le 16/07/2018). Pour le théâtre-action le contrat-programme est signé pour une période de 5 ans, il fixe le montant de l'aide financière annuelle durant cette période. Il est renouvelable sur base de la remise d'un dossier administratif dans des délais précis et sur base de critères spécifiques à respecter.

¹⁴ Par exemple, le NIMIS Groupe et son spectacle « Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu » dont le thème est l'histoire de personnes réfugiées ou migrantes.

de personnes, les risques de basculer du « côté obscur » dans l'invisibilité se généralisent. La menace s'étend à un plus grand nombre. Notre expérience professionnelle de plus de douze ans dans l'aide sociale de première ligne nous a permis de prendre conscience du phénomène et des processus de déliaisons sociales.

Il est difficile d'imaginer qu'un autre monde soit possible. Est-ce la faillite de notre démocratie, de la participation sociale...ou du capitalisme ?

Depuis plus de cinquante ans, des milliers de voix ont pu se faire entendre grâce à cet art de la scène qu'est le théâtre-action. Que ce travail de recherche soit aussi un remerciement pour ce fait démocratique et politique.

2.2 LES EFFETS DE CES MUTATIONS ET GLISSEMENTS SUR LE THEATRE-ACTION

Ces trois moments-clefs au cours des cinquante dernières années sont emblématiques des changements et crises que le théâtre-action a traversés. En 1968, avec les idéaux de la démocratie culturelle, les idées égalitaires, la liberté (re)trouvée, les laboratoires d'idées et d'expérimentations, les révoltes et colères des ouvriers, tout semblait possible et à portée de main. Le public des ateliers était les ouvriers, principalement. Les associations gravitant autour d'eux (les maisons du peuple, les syndicats, mutuelles, les mouvements ouvriers) représentaient les partenaires privilégiés. Ce public était nombreux et le théâtre-action allait à sa rencontre, là où se faisaient leurs vies (usines, quartiers, cafés, cantines). Cela a duré quelques années jusqu'au choc pétrolier de 1976. La crise était là et elle s'est installée. Les populations ont cherché à survivre et ont déserté les activités proposées par le théâtre-action (qui lui aussi a réinterrogé sa pratique).

La chute du mur de Berlin a signé définitivement la fin d'une, déjà, illusoire révolution. Les syndicats n'ont plus été les partenaires privilégiés. Le politique, la militance sont devenus non-prioritaires dans la population. Les inégalités sociales se sont accrues et il y a eu une résignation face à ce constat.

La montée grandissante de personnes stigmatisées comme désaffiliées, disqualifiées, déconnectées, immobiles, précaires, inadaptées a conduit le théâtre-action à s'intéresser à ces personnes. Avec le développement du marché de l'insertion et de ses nouveaux services, se sont ouvertes de nouvelles possibilités de partenariats. Le réseau s'est constitué autour des Centres Publics d'Action Sociale, des services d'insertion, des centres de formations, des régies de quartiers et des centres d'alphabétisation.

En 2005, un Arrêté du Gouvernement de la Communauté Française relatif au théâtre-action, a défini le public comme étant : « les personnes socialement ou culturellement défavorisées »¹⁵. Du monde ouvrier, le glissement s'est fait vers le monde précarisé.

Les travailleurs du théâtre-action disent s'adresser aux « sans voix », aux « invisibles, aux « déniés » mais aussi, tout simplement aux êtres humains, débarrassés de toute étiquette sociale. Aujourd'hui, nous assistons à une ouverture vers un public de personnes migrantes et sans papiers, de cultures différentes.

Si nous réduisons¹⁶ l'évolution des publics à une typologie depuis la fin des années soixante, nous pouvons identifier quatre types qui peuvent se compléter et se combiner entre eux : en premier lieu, le monde ouvrier et ses satellites. Deuxièmement, le monde de l'insertion et son nouveau réseau de partenaires. Ensuite, avec l'Arrêté du Gouvernement de la Communauté Française de 2005, le monde de la précarisation sociale et culturelle. Et pour terminer, les personnes migrantes et toute personne qui a une voix à faire entendre peu importe sa situation ou son statut (défavorisé ou privilégié).

2.3 QUELQUES PRECISIONS SEMANTIQUES

Afin de favoriser la complétude de la compréhension, nous précisons ici la définition de quelques termes spécifiques au théâtre-action.

Il n'y a pas de définition du **théâtre-action**. Chaque personne interrogée a sa propre définition, ses propres mots liés à son expérience personnelle. Cependant, le consensus se fait autour des missions attribuées au théâtre-action. Elles sont reprises dans l'Arrêté d'application (ce dernier a été rédigé en collaboration avec des comédiens-animateurs). Les missions sont les suivantes : premièrement, le travail théâtral, via des ateliers, avec des personnes précarisées socialement et symboliquement. Deuxièmement, la réalisation, par les compagnies, de créations propres dites « créations autonomes ».

Rachel Brahy donne une définition complète de l'**atelier-théâtre** : « L'atelier théâtre est une activité composée d'un nombre de séances répétées (généralement 3 heures, une fois par semaine) avec un même groupe (généralement composé d'une douzaine de personnes variant de deux participants à une petite vingtaine au maximum) pendant une durée relativement longue ou intense (généralement, 10 mois) permettant d'envisager sérieusement (sans toujours y parvenir) une création collective (le plus souvent théâtrale) où les participants sont les acteurs de la pièce » (Brahy, 2011 : 80-81). Le terme de « théâtre endogène » est parfois utilisé. Les membres des compagnies s'accordent généralement pour dire que le travail en atelier, est ce qui différencie le théâtre-action des autres arts de la scène.

¹⁵ Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, pris en application du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de Scène (A. Gt 25-03-2005).

¹⁶ Les catégorisations simplifient la réalité mais également la compréhension.

Les missions dites « participatives » sont mises en œuvre par des travailleurs culturels, qui sont appelés « **comédiens-animateurs** » : Ils animent les ateliers et ils se rendent sur le terrain, à la rencontre de personnes qui sont souvent éloignées du monde culturel, afin de réaliser une « création collective » qui est le récit (une fidèle traduction, avec leurs mots, leurs musiques, leurs références) de réalités vécues au quotidien. Le comédien-animateur aide à faire émerger les voix personnelles pour les assembler dans une voix collective audible par un plus grand nombre. Il assume souvent tous les postes de la création. Il dirige des personnes qui sont des non-acteurs, il utilise des jeux théâtraux pour la mise en condition.

Le **public** des ateliers est composé de gens ordinaires qui n'exercent pas la profession de comédien. Ils deviennent acteur le temps des représentations.

La **création collective** est donc une écriture à plusieurs mains ou plusieurs voix. Les différents récits sont rassemblés par le comédien-animateur. La création est issue des ateliers, des exercices théâtraux, des improvisations. Elle permet aux publics des ateliers de trouver une résonance à leur situation personnellement vécue, de sortir d'une stigmatisation ressentie comme oppressante, de passer du « je » au « nous », de penser collectivement une expérience de vivre ensemble.

3 VERS UN CADRE D'ANALYSE

3.1 LE CHOIX D'UN TERRAIN

La recherche s'est déroulée en plusieurs étapes. La première a été le choix d'un terrain. Nous sommes assistante sociale depuis 12 ans dans un centre pour personnes cérébrolésées. Nous connaissons les politiques sociales en matière de soins de santé, d'insertions sociale et professionnelle. Depuis de nombreuses années se pose à nous la question des politiques culturelles et leurs places dans le travail social. Nous avons déjà participé à une série d'événements (spectacles, festivals, rencontres, débats et conférences) autour du théâtre-action et cela suscitait une série d'interrogations et de réflexions. Il faut avouer que le contexte lié aux cinquante ans de la révolution culturelle de Mai 68, a ravivé un intérêt déjà bien présent. Intuitivement, il nous a semblé intéressant sociologiquement de questionner le théâtre-action contemporain et les acteurs sociaux qui l'animent en 2018. Nous avons voulu interroger cet art de la scène peu visible dans le champ de la Culture et dans le champ scientifique. Le terrain de recherche est donc le théâtre-action contemporain : les représentations de la nouvelle génération de travailleurs, les héritages et perspectives d'actions futures.

3.2 LE CHOIX DU COURANT PRAGMATIQUE

Nous avons choisi d'inscrire notre terrain de recherche dans une approche qui correspond à celle de la sociologie pragmatique. Il n'y a pas une définition de la sociologie pragmatique, « que l'on parle tantôt de nouvelles théories critiques, de sociologie des épreuves, des controverses de la traduction ou encore de théorie de l'acteur-réseau, d'approches pragmatiques ou praxéologiques, le renouvellement intellectuel dessiné ici est profond [...] afin de rouvrir les voies d'une articulation inédite entre les différentes échelles spatiales et temporelles des phénomènes sociaux » (Cantelli, Roca I Escoda, Stavo-Debauge, Pattaroni, 2009 : 11). Le courant pragmatique encourage les approches interdisciplinaires (sciences sociales, sciences économiques, histoire et philosophie), la démarche se veut pluraliste et ouverte. Nous observons dans ces approches dites « pragmatiques » un « intérêt pour l'exploration d'un monde en transformation, partageant une envie de le décrire plus finement et de trouver pour cela les outils et les concepts susceptibles de prendre au sérieux ce qui change et ce qui fait changer » (Cantelli, Roca I Escoda, Stavo-Debauge, Pattaroni, 2009 : 15).

La démarche est souvent compréhensive et porte sur « l'ensemble des opérations des acteurs, des principes et des dispositifs qui permettent d'ordonner un monde commun » (Cantelli, Roca I Escoda, Stavo-Debauge, Pattaroni, 2009 : 15). Les dispositifs d'enquêtes empruntent leurs méthodes à l'ethnographie (notamment l'observation *in situ*) pour interroger l'action en train de se faire et la manière dont les acteurs vont se coordonner dans la situation observée. « L'enquête ethnographique contribue à « pragmatiser » le regard de l'analyste dans la mesure où elle permet de tenir à distance des catégories d'analyses devenues ontologiques à force de réification » (Cantelli, Roca I Escoda, Stavo-Debauge, Pattaroni, 2009 : 16). L'enquête ethnographique se complète par une attention toute particulière par rapport aux équipements, aux instruments, aux outils et aux objets. La critique de ces équipements ne suffit pas, « il convient de montrer leurs effets *in situ* et concrètement » (Cantelli, Roca I Escoda, Stavo-Debauge, Pattaroni, 2009 : 20). Les usages et les formes d'expérience sont différenciées. Ce pluralisme trouve son intérêt s'il sert la cause d'une compréhension approfondie de ce qui importe pour les individus, de ce qui les distingue, de ce qui conduit leurs actions dans le quotidien. La pensée critique (M. Foucault et P. Bourdieu) n'est pas pour autant, mise au placard, au contraire, elle trouve un nouveau souffle avec ce courant pragmatique. L'attention est portée sur les processus : les lieux où ils se situent, les acteurs qui y participent, les instruments utilisés, les justifications données à ce qui est en train de se faire (ici et maintenant). Une des spécificités de l'approche pragmatique est « l'appréhension de la dimension morale de l'action » (Génard et Cantelli, 2008 : 3) pour saisir au mieux l'engagement des agents.

Ces approches pragmatiques ne sont pas que descriptives, elles « tentent de construire une approche qui tient compte de la capacité¹⁷ des acteurs à s'ajuster à différentes situations de la vie sociale » (Nachi, 2013 : 20). Il s'agit de comprendre et d'identifier les compétences des acteurs en fonction des différents contextes sociaux, selon les personnes et le cadre des institutions. « Parce qu'elle se préoccupe de ce dont les gens sont capables, la sociologie pragmatique tient compte de ce qu'ils savent, de leurs conduites et de ce qu'ils peuvent faire valoir pour justifier leurs actes » (Nachi, 2013 : 45)

3.3 LE CHOIX D'UNE POSTURE SYMETRIQUE DE RECHERCHE

« Le pragmatisme [...] entreprendrait pour sa part de produire **pour et avec** les personnes les représentations de leur action ou de leur **être au monde** plutôt que de prétendre décréter une fois pour toutes, et contre leurs analyses, la vérité de ce qu'ils sont et de ce qu'ils font » (Frère, 2015 : 353).

La posture du chercheur¹⁸ est de se mettre à hauteur des agents, des acteurs. « Savoirs profanes et savants doivent à présent être soumis au même principe d'équivalence » (Frère, 2015 : 25). L'arrivée sur le terrain ne se fait pas avec des certitudes théoriques. L'enquête socio-ethnographique, les observations *in situ*, les entretiens compréhensifs approfondis des acteurs vont concourir à saisir « les subtilités du quotidien, au suivi des « actions en train de se faire » et surtout à la pluralité des façons de juger et de s'engager dans le monde, à la diversité des argumentaires et des arrangements » (Génard et Cantelli, 2008 : 3).

Le sociologue n'est plus le savant qui dévoile aux individus une réalité dont ils n'auraient pas conscience. Il doit « s'attacher à des acteurs pour produire avec eux la théorie de leurs pratiques car ils possèdent les compétences requises pour ce faire » (Callon, 1999 : 65, cité par Frère, 2015 : 377). Cette co-production, cette co-construction permet aux acteurs « de produire [...] la théorie de leur pratique afin d'en renforcer l'émergence » (Frère, 2015 : 399). Le chercheur va s'engager dans l'enquête : « des exigences nouvelles pèsent sur la personne qui se rapproche dans l'enquête, l'engagement mutuel supposant alors de donner de sa personne car la demande de gages ne saurait être réservée à l'interlocuteur/trice [...] le terme engagement désigne couramment une promesse formalisée par une parole donnée qui scelle la confiance » (Thévenot, 2011 : 8).

« Données, méthodes et analyses ont vacation à s'approfondir les unes les autres. Le chercheur en sciences sociales se trouve alors engagé dans : 1. Un effort d'observation, d'enquêtes et

¹⁷ Chez Thévenot et Boltanski, la capacité est « un équipement mental dont disposent les personnes pour exercer leur jugement, coordonner leurs actions pour pouvoir s'ajuster aux situations ou mener des opérations de critique ou de justification » (Nachi, 2013 : 43).

¹⁸ Le chercheur va traduire les discours des acteurs sans les trahir. La théorie va se construire à partir du terrain, des discours produits par les acteurs (du bas vers le haut). Un des grands principes essentiels de l'approche pragmatique, est le principe de « symétrie ». Mohamed Nachi énonce les autres principes comme étant : le pluralisme, la compétence, la grammaire de l'accord et le système actantiel.

d'expérimentation, où s'élabore une prise pratique sur des situations sociales ; 2. Une mise à l'épreuve de ses croyances, des habitudes pratiques de la vie quotidienne et des propositions théoriques de la science sociale ; et 3. Un processus d'élaboration et d'établissement, *via* l'enquête, de nouvelles hypothèses qui s'avèreront plus vraisemblables, jusqu'à nouvel ordre » (Cefai, Bidet, Stavo-Debauge, Frega, Hennion, Terzi, 2015 : 5).

3.4 LES PREMIERES EXPLORATIONS ET REFORMULATIONS

Les premières explorations autour de notre objet d'étude, furent d'abord des rencontres à l'occasion de spectacles et de festivals. Nous nous sommes entretenus, de manière informelle, avec de jeunes travailleurs culturels qui débutaient leurs carrières professionnelles au sein de compagnies de théâtre-action. Ceux-ci nous faisaient part de leurs réflexions sur la société, de leurs interrogations (légitimité, rôle social, utilité sociale) et de leurs doutes¹⁹. Nous avons lu des articles sur le « Théâtre de l'opprimé » d'Augusto Boal dans le décours de nos études, il y a une vingtaine d'années. La dimension politique ne fait aucun doute dans l'œuvre de Boal, mais qu'en est-il de notre théâtre-action belge ?

Ces rencontres avec ces comédiens-animateurs et plus particulièrement avec Benjamin Leruitte, jeune animateur-directeur du Théâtre de la Renaissance à Seraing, ont suscité l'envie de se pencher sur la littérature existante dans le champ du théâtre-action. Nous avons commencé nos lectures par deux ouvrages collectifs de références sur le théâtre-action : « Théâtre-Action de 1985 à 1995 : itinéraires, regards, convergences » et « Théâtre-Action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s) ». Ces deux ouvrages collectifs ont été coordonnés par Paul Biot, un témoin privilégié de l'histoire du théâtre-action depuis sa création. Ensuite, la recherche bibliographique nous a amenée à lire des articles portant sur le théâtre-politique et le théâtre d'intervention, sur la participation à des ateliers-théâtre. L'exploration s'est portée sur les compagnies de théâtre-action existantes en Fédération Wallonie-Bruxelles (leurs nombres, leurs positions géographiques, la composition des équipes, les créations, leurs histoires). Le lien entre la révolution culturelle de mai 1968 et l'émergence de cette forme théâtrale atypique, est admis par l'ensemble des individus (anciens ou nouveaux comédiens-animateurs). De ces premières lectures et rencontres variées, a germé l'idée que le théâtre-action se trouvait peut-être dans un moment-clé de son évolution, qu'il se renouvelle par le départ naturel à la pension de certains de ses fondateurs. Peut-être que les jeunes générations ne partagent pas les mêmes référents culturels que ces pionniers d'un théâtre à inventer dans les années septante ? Que reste-t-il de mai 1968 ? La révolution culturelle a-t-elle eu lieu ? Notre société actuelle, l'Etat-social actif impacte-t-il le théâtre-action ? Quelles sont les luttes et les engagements en 2018 et qui les mènent ? Qui sont les jeunes travailleurs qui s'investissent

¹⁹ Au moment où nous débutons l'enquête, en octobre 2017, les compagnies (et les Arts de la scène, de manière générale) sont dans l'attente d'une décision du cabinet de la Ministre Alda Gréoli sur l'octroi ou non d'un contrat-programme (qui assure une sécurité de fonctionnement minimum via l'octroi de subsides sur une période de cinq ans). Chaque compagnie a déposé un dossier administratif pour justifier sa demande. Il y a du retard dans la prise de décision et la presse se fait le relais de cet état de fait.

dans les compagnies aujourd'hui ? Le théâtre-action conserve-t-il un pouvoir de changer l'ordre des choses, de croire à une société plus juste et digne, de penser l'Art comme moyen d'émancipation ? A-t-il un quelconque poids politique pour gripper la machine ? Quelles sont les « traces » d'un passage dans un atelier-théâtre ?

Toutes ces questions et bien d'autres, nous ont amenées à réaliser un premier long entretien exploratoire avec un jeune travailleur d'une compagnie liégeoise. Après la retranscription de cet entretien et une première analyse de ces données, nous avons dégagé différentes pistes de recherche. Le retour en bibliothèque a permis de cerner au mieux un champ de recherche. L'approche pragmatique a été choisie et de nouvelles lectures sur ce courant ont nourri notre réflexion. Les nombreuses discussions avec Rachel Brahy²⁰, notre promotrice, ont permis de resserrer le focus de recherche autour des jeunes travailleurs engagés dans le théâtre-action.

Avec cette perspective de travail nous sommes retournée sur le terrain, auprès de ce jeune travailleur précédemment interrogé mais pour réaliser un entretien approfondi semi-directif à l'aide d'une grille d'entretien. La question de départ qui a guidé cet entretien est la suivante :

Quelles sont les grammaires de l'engagement à l'œuvre au sein de la nouvelle génération d'animateurs et en quoi dessinent-elles les contours du théâtre-action contemporain ?

Après l'analyse de ce premier entretien qualitatif approfondi, nous avons pu dégager les grammaires argumentatives liées à l'engagement dans le théâtre-action, les référentiels et les imaginaires qui semblaient à l'œuvre chez cet informateur privilégié quand il évoquait son action au quotidien, dans sa compagnie.

Cette première analyse a permis d'ajuster le focus de recherche et de formuler deux hypothèses : d'une part, le parcours académique des animateurs a-t-il une influence sur la définition qu'ils donnent du théâtre-action, et d'autre part, en quoi les principes de l'Etat-social actif impactent-ils l'agir des animateurs ?

3.5 LA RENCONTRE AVEC LES ACTEURS : MENER L'ENQUETE

Après ces formulations qui ont guidé de nouvelles lectures, nous avons choisi les informateurs à interroger. Ceux-ci devaient travailler dans une compagnie de théâtre-action située en Fédération Wallonie-Bruxelles, ils devaient être âgés de moins de 40 ans et être engagés depuis moins de 5 ans dans un premier temps. Ce dernier critère s'est trouvé élargi au fil de la recherche à une période de moins de 10 ans. Notre premier informateur nous a donné quelques noms de personnes qui répondaient à ces critères et cette liste a été complétée par des recherches personnelles et par des informations données

²⁰ Rachel Brahy est l'auteurice d'une thèse de doctorat sur le théâtre-action, défendue en 2012.

par notre promotrice. Les informateurs eux-mêmes ont suggéré des personnes ressources. Parmi ces jeunes travailleurs, nous avons rencontré un témoin privilégié : Paul Biot, personnage incontournable dans le champ du théâtre-action francophone belge depuis ses débuts sur la scène culturelle.

Nous vous proposons un tableau qui reprend les données concernant les informateurs (les prénoms sont des prénoms d'emprunt afin de préserver, autant que possible, l'anonymat des informateurs) :

Prénoms	Fonction	Diplômes et formations	Age	Ancienneté
Gaspard	Animateur-directeur	Master en Arts du Spectacle+ Formation BAGIC ²¹	28 ans	22 mois
Julie	Comédienne-animatrice	Master en histoire + Formation Créacol ²² + formation « dire pour agir » + formation en éducation permanente	30 ans	16 mois
Clémentine	Animatrice	Master en animation socio-culturelle	26 ans	18 mois
Delphine	Comédienne-animatrice (statut d'artiste)	Conservatoire et agrégation	32 ans	6 mois
Caroline	Comédienne-animatrice (statut d'artiste)	Master en Sociologie + Créacol + Casta ²³	34 ans	7 ans
Jeanne	Comédienne-animatrice (statut d'artiste)	Master en animation-socioculturelle + Conservatoire	30 ans	6 mois
Jules	Comédien-animateur	Conservatoire	40 ans	11 mois
Adrien	Comédien-animateur	Master en philologie romane et agrégation + Conservatoire	37 ans	9 ans

²¹ BAGIC : Brevet d'Aptitude à la Gestion d'Institutions Culturelles (octroyé par la Direction générale de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles (<http://www.fmjbf.org/la-formation-coordonateur>, visité le 18/11/2017).

²² Créacol : Formation à l'animation de création théâtrale collective (<https://www.theatre-action.be/nos-actions/formation-a-l-animation-de-creation-theatrale-collective-2018>, visité le 22/07/2018).

²³ Casta : Formation de comédien-animateur spécialisé en théâtre-action. Actuellement, cette formation n'est plus dispensée (<https://www.theatre-action.be/24-index/137-formation-de-comedien-animateur-specialise-en-theatre-action>, visité le 22/07/2018).

Nous devons souligner quelques limites : il y a une sur-représentation de compagnies liégeoises (4 compagnies). Les autres compagnies se situent dans la région de Namur et de Bruxelles. Nous avons une majorité de comédiennes-animatrices. Dans une recherche approfondie, nous pourrions dresser un état des lieux de chaque compagnie regroupée au sein du CTA²⁴, pour confirmer ou infirmer cette sur-représentation du genre féminin.

Conformément à une approche pragmatique, ces informateurs sont considérés comme ayant des compétences, des capacités et une position symétrique dans la production des savoirs (qui n'est plus le monopole du chercheur).

En ce qui concerne le concept de « commune compétence »²⁵, il s'agit de : « Reconnaître aux acteurs, quels qu'ils soient, et par là quelle que soit la position qu'ils occupent dans les ordres sociaux ou dans les structures hiérarchiques qui organisent l'accès à la connaissance, une « commune compétence », c'est-à-dire une même capacité à accéder à la conscience des déterminations sociales responsables de leur oppression et des chemins de la libération » (Boltanski, 2009 : 14). Autrement dit, il y a une dimension profondément humaine dans l'approche pragmatique. La réalité sociale ne se limite pas à la dialectique du dominant et du dominé. Sans nier les positions de dominations existantes, chaque individu (peu importe les épreuves traversées et les réponses apportées à ces mêmes épreuves) porte en lui les compétences pour sortir d'une situation oppressante, pour trouver les ressources qui peuvent amener un changement, pour résister. Parfois, certaines personnes ont besoin d'accompagnement pour faire émerger la conscience de cette compétence.

Les concepts récurrents de « compétences » et de « capacités » de la sociologie pragmatique, sont des notions qui apparaissent dans la littérature autour du champ du théâtre-action. Ces deux notions ne sont pas à entendre dans leur compréhension « néo-libérale » où les individus doivent être toujours plus performants, efficaces, flexibles, où l'accumulation de compétences rime avec celle de richesses. Aussi, ceux qui en seraient dépourvus, se trouveraient dans une situation d'exclusion sociale et professionnelle.

Dans le courant pragmatique, nous faisons le pari de la compétence et de la capacité chez chaque individu, peu importe son histoire de vie²⁶. « Luc Boltanski ajoute : [...] « la personne s'y trouve en

²⁴ Centre de Théâtre-Action.

²⁵ Amartya Sen parle de concept de « capabilité » : doter les individus de ressources, de « dispositions subjectives [...] de pouvoirs subjectifs [...] des pratiques nouvelles apparaissent où il est clairement question d'habilitation, de capacitation, d'*empowerment* » (Génard et Cantelli, 2008 : 6). Ce qui est visé avec ce lexique autour des capacités et compétences, est l'idée de l'autonomisation des individus

²⁶ Cependant, notre société ultra-libérale impose « une lecture inquiète » (Génard et Cantelli, 2008 : 12) des effets de cette anthropologie capacitaire sur les individus qui « ne sont pas capables ». Il arrive que des individus face aux épreuves rencontrées dans le décours de leur vie, échouent ou doivent bénéficier de politiques sociales et publiques pour les épauler face à une absence momentanée ou permanente de certaines de leurs capacités. Des inégalités sociales demeurent. Les présupposés anthropologiques et moraux de la sociologie pragmatique ne s'appliquent pas de manière automatique à tout le monde. Il y a des entraves liées aux caractéristiques socio-culturelles des individus.

effet définie par le fait qu'elle possède des puissances en nombre non limitable, non connaissable *a priori*. Vous ne pouvez pas définir *a priori* de quoi la personne est faite, ce dont elle est composée ni ce dont elle est capable » [...] Marc Breviglieri et Joan Stavo-Debauge précisent : « On pourrait répondre qu'une telle sociologie [pragmatique] ouvre [...] la liste des possibles qui s'offre aux personnes. La sociologie ne clôt pas par avance les capacités des personnes, et l'on peut même ajouter, selon l'expression de Luc Boltanski, qu'elle accroît et met en valeur « ce dont les gens sont capables » » (Génard et Cantelli, 2008 : 2).

Dotés de capacités et de compétences, les individus peuvent donc agir sur des situations qu'ils estiment injustes, faire preuve de jugements critiques et produire des justifications argumentées sur leurs actes.²⁷ Les individus mobilisent des valeurs, parfois contradictoires, en fonction des situations rencontrées.

Le sociologue, avec une approche pragmatique, dans un principe de symétrie, permet aux informateurs de faire émerger, de faire dire ou raconter ce qui les pousse à l'action. Quels sont les systèmes d'action ? Les valeurs qui les guident ? Les raisons et logiques de l'action ? Les justifications données par les acteurs par rapport à leurs pratiques ?

3.6 LA RECOLTE DES DONNEES EMPIRIQUES

Nous sommes dans le cadre d'une recherche qualitative où la récolte de données s'est faite principalement par des entretiens compréhensifs, semi-directifs et approfondis (durée moyenne des entretiens : 1h30) à l'aide d'une grille d'entretien. Les principaux thèmes abordés dans la grille d'entretien²⁸ sont les suivants : le parcours (personnel, académique et professionnel) du comédien-animateur, la définition qu'il donne du théâtre-action, les valeurs engagées dans l'activité professionnelle et dans l'action, ce qui guide l'action (et ce qui éventuellement la facilite ou au contraire, l'entrave), les perspectives d'avenir, le public et les partenaires.

Pour le sociologue, la traduction des contenus passe par le langage. Les entretiens se sont déroulés dans les lieux choisis par les informateurs. Un seul des entretiens s'est déroulé sur le lieu de travail mais nous étions seuls dans les bâtiments. Les lieux proposés ont été des lieux publics (brasseries ou foyer des lieux de représentations). Dans un premier temps, nous avons été déstabilisée par le lieu et l'animation

²⁷ Cette idée, Luc Boltanski la développe dans sa typologie des « régimes d'action » et dans deux de ses ouvrages : « L'amour et la justice comme compétences » (1990) et « De la justification. Les économies de la grandeur » (1991). Ce dernier est co-écrit avec Laurent Thévenot. Luc Boltanski et Laurent Thévenot modélisent une typologie des « principes de justes » qui sont mobilisés quand on porte une critique ou quand il y a une dispute publique : « la cité inspirée [...] la cité domestique [...] la cité de l'opinion [...] la cité civique [...] la cité industrielle [...] la cité marchande » (Molénat, 2009 : 7). Ces différents principes entrent en conflit, en confrontation. « Les épreuves sont les moments de confrontation entre divers principes de légitimité » (Molénat, 2009 : 7).

²⁸ La grille d'entretien se trouve dans la partie consacrée aux annexes.

bruyante qui y régnait²⁹. Les horaires de rencontres étaient également atypiques (tôt le matin, tard le soir, le samedi). Au final, l'ensemble de ces éléments a nourri la compréhension du terrain et le frein de ces cadres (peu conventionnels pour nous) de réalisation d'entretiens fût vite levé.

Un élément facilitateur pour la conduite de ces entretiens, fût les conditions de réalisation. En effet, le contact est familier et convivial. D'emblée, nous nous tutoyons, nous portons un intérêt mutuel aux projets de chacun. La relation de réciprocité, d'engagement mutuel est un des aspects de l'approche pragmatique mais elle est également une valeur partagée dans le théâtre-action.³⁰

En sus de ces entretiens qualitatifs, nous avons assisté à des représentations (« Femmes étranges errent...courageuses » par le Théâtre de la Renaissance, « Quelle qu'en soit l'issue ! » par la Compagnie « Espèces de... », « Postiches et préjugés » par la Compagnie Buissonnière, « Manteau de la misère et rêves et préjugés » de la Compagnie Alvéole Théâtre), des festivals (le « Festival du Trottoir », événement collectif au Théâtre de la Renaissance; « Je parle au théâtre - du sable dans les rouages » événement collectif au Théâtre Jardin Passion à Namur ; « La Tisseuse, une Maison à Partager » événement collectif autour du CPC³¹) et des rencontres (autour des spectacles avec des comédiens, des participants aux ateliers, des anciens participants ou de futurs participants), à deux séances en ateliers auprès de deux compagnies différentes (une séance avec un groupe de femmes victimes de violences familiales et une séance avec un groupe mixte de personnes issues de l'immigration). Notre carnet de terrain ne nous a pas quittée.

Il y a eu de nombreuses observations *in situ*. Communément, nous employons le terme d'« observation participante » pour désigner « une technique de recherche dans laquelle le sociologue observe une collectivité sociale dont il est lui-même membre » (Soulé, 2007 : 128) cependant les expériences vécues se rapprochent plus d'une « participation observante³² » notamment dans la prise de parole dans des débats autour des créations collectives ou dans la participation active dans les ateliers-théâtre.

Pour en terminer avec le terrain, soulignons quelques difficultés pour contacter les informateurs³³. Les compagnies sont difficilement joignables par voie téléphonique ou numérique. De nombreux messages

²⁹ En effet, dans le cadre de notre pratique professionnelle d'assistante sociale, nous avons l'habitude de recevoir les personnes dans le calme feutré d'un bureau, porte fermée par souci de confidentialité. La posture d'écoute n'est pas la même, le degré de vigilance aux discours est plus important dans un environnement bruyant.

³⁰ Il y a eu enrichissement mutuel, nous avons dû sortir d'une position neutre sous les sollicitations des informateurs. Ces derniers avaient également des questions à me poser, ils souhaitaient écouter mes réflexions sur certains aspects de la société. Les questions n'ont pas été éludées mais les réponses se sont formulées généralement après l'entretien dans des discussions informelles.

³¹ CPC : Centre Poly Culturel Résistances (Liège)

³² Participation observante, « pour souligner un investissement important, ou particulièrement prolongé, au sein d'un groupe, d'une communauté ou d'une organisation » (Soulé, 2007 : 130). L'exemple d'être invitée à participer à un atelier-théâtre en cours depuis plusieurs séances, sans faire partie de cet atelier.

³³ Le fil d'une recherche n'est jamais un long fleuve tranquille : fin du mois de novembre 2017, lors des Rencontre Internationales du théâtre-action. Les décisions sur les contrats-programmes ont été annoncées. Deux compagnies liégeoises perdaient leurs financements (donc leurs moyens de d'existence). Leurs combats et mobilisations ont

furent laissés sur des répondeurs et des boîtes de messages électroniques (souvent sans réponses, ni retours). Il a fallu faire preuve de persévérance pour joindre les informateurs. Lorsque nous avons un numéro de téléphone personnel, la rapidité de la liaison fut sensiblement plus efficace. Une fois le contact établi et le projet de rencontre énoncé, nous avons été positivement accueillie. Cet accueil s'est trouvé renforcé lorsque nous nous sommes présentée comme « assistante sociale et étudiante » plutôt qu'« étudiante et assistante sociale ». En effet, tout au long de cette recherche, les comédiens-animateurs ont éprouvé beaucoup d'empathie par rapport à la fonction de travailleur social. Cela peut être mis en lien avec le fait que ce se sont leurs partenaires privilégiés. Les convergences cognitives sont nombreuses, les incertitudes de l'action sont communes. De plus, certains parents des comédiens-animateurs, étaient eux-mêmes des travailleurs sociaux, ce qui a d'autant plus facilité l'entrée sur le terrain et dans la relation d'entretien. Nous pouvons avancer que les grammaires du travailleur culturel et du travailleur social sont communément partagées.

3.7 L'ANALYSE DES DONNEES

L'analyse approfondie des données a pour but de dégager les moteurs des engagements et des actions, les visions du monde, les imaginaires, les représentations, les référentiels à l'œuvre chez ces travailleurs culturels qui s'engagent et s'investissent dans le théâtre-action.

Les nombreuses notes et observations éclairent et complètent les contenus des discours. Tous les entretiens ont été intégralement retranscrits pour permettre une mise à plat des données. Nous avons, dans chacun des entretiens, relevé les grammaires justificatives des moteurs de l'action et de l'engagement, ce qui guidait l'action (hantises et valeurs). Les récurrences et les divergences dans les discours ont été listées. Les éléments empiriques relevés ont été couplés avec les notions et concepts issus de nos lectures théoriques et scientifiques que nous présenterons au fil de l'analyse.

L'analyse se fait dans une approche pragmatique telle que définie précédemment.

finaleme nt aboutis sur l'octroi d'un contrat-programme (diminués de 30 %) dans les semaines suivantes. Ce temps de mobilisation (d'autres compagnies y ont participé) a rendu le terrain moins disponible pendant une quelques semaines.

4 ANALYSE DES DONNÉES EMPIRIQUES

4.1 INTRODUCTION

Nous allons vous présenter l'analyse des données empiriques recueillies. Les éléments des discours sont classés selon trois grands thèmes : le politique au cœur de l'action, l'envahissement de l'action sociale dans les ateliers-théâtres et les perspectives et horizons du théâtre-action. Ces thèmes sont perméables entre eux, différents éléments se retrouvent dans plusieurs thèmes et ils peuvent également se compléter. Les concepts utilisés seront présentés au fur à mesure de leurs mobilisations afin de faciliter la compréhension et les liaisons théoriques. Nous terminerons par une conclusion qui sera une première montée en généralisation.

4.2 ANALYSE APPROFONDIE DES DISCOURS ET DES GRAMMAIRES

JUSTIFICATIVES DES ACTIONS ET DES ENGAGEMENTS DES COMEDIENS-ANIMATEURS

Détaillons d'abord, ce que nous entendons par le terme de « grammaire » :

Les grammaires sont des guides pour l'action et donnent la possibilité d'injecter du sens à l'action.

Boltanski, Nachi, Chomsky ou encore Lemieux ont proposé chacun une définition du concept de grammaire. Ce que nous retiendrons pour éclairer les moteurs de l'action et de l'engagement des comédiens-animateurs est l'idée, que les grammaires sont des ensembles de règles qui donnent la possibilité de saisir la cohérence des actions, des pratiques ou des discours. Les acteurs les mobilisent pour faire converger leurs jugements et leurs actions, pour agir dans une certaine logique en fonction des situations, des contextes et des enjeux.

En d'autres termes, les règles grammaticales ont pour fonction de coordonner les actions et les ajustements à autrui ainsi qu'aux situations. La grammaire est un ensemble de règles et de valeurs³⁴ à mettre en œuvre dans une collectivité, pour que cette collectivité reconnaisse la justesse de nos actions.

³⁴ Dans leur ouvrage « De la justification » commis en 1991 et publié chez Gallimard, Boltanski et Thévenot parlent de systèmes de valeurs (pas de valeur universelle). Ces systèmes de valeurs, nommés des « cités » sont des ensembles relativement cohérents de référentiels et normes. Les valeurs de ces systèmes peuvent se combiner entre elles, s'opposer. Les systèmes ne sont pas les mêmes pour toutes les personnes ce qui est source de conflits et de controverses quand il y a des divergences.

4.2.1 LE POLITIQUE AU CŒUR DE L'ACTION

DE L'ENGAGEMENT : HANTISE DE L'ACTEUR NON-ENGAGÉ

Il y a une hantise de l'acteur de théâtre-action qui pourrait être perçu par autrui comme une personne « non-engagée », un spectre de « non-engagement » plane sur l'action des comédiens-animateurs. Mais avant de la décrire plus précisément, détaillons ce que nous entendons par « hantise ». Ces hantises, ces craintes, ces peurs de voir apparaître quelque chose, « structurant potentiellement tous nos « engagements » et marquant de leur empreinte nos diverses communautés » (Stavo-Debauge, 2012 : 143), guident les actions des comédiens-animateurs. Par ailleurs, l'engagement recouvre un spectre large incluant la forme active et réflexive que nous dit le verbe « s'engager », par rapport à quoi Laurent Thévenot utilise souvent le terme « quête ». » (Génard, 2011 : 3). L'engagement est à la fois « investissement de soi [...], lien avec autrui (engagement mutuel) et l'environnement (réalité engagée) [...] et à propos de quelque chose (bien engagé) » (Génard, 2011 : 13). « ***Je pense qu'il faut être engagé pour travailler dans le théâtre-action. Pour le défendre et pour en faire ! La nouvelle génération, elle est quand même engagée. Même si les anciens pensent parfois le contraire. On ne postule pas dans le théâtre-action si cela n'a pas de sens. Si on n'est pas engagé dans des combats, cela ne va pas marcher !*** » (Clémentine, animatrice).

Aujourd'hui, les jeunes générations semblent se situer dans un engagement affranchi : les formes d'engagement sont variées et il y a une multitude de façon pour les personnes de « faire cause publique » (Ion, 2001 : 45). L'engagement est affranchi et non plus affilié où les « rapports du privé et du public passaient concrètement par des formes de militantisme autorisant tout à la fois l'inscription communautaire et anonymat du collectif » (Ion, 2001 : 45). Pour Jacques Ion, il y a « des transformations récentes des modes d'engagement dans l'espace public » (Ion, 2001 : 23) : les engagements actuels apparaissent comme libérés d'une ancienne histoire militante, comme libérés des systèmes d'appartenance (idéologique, personnel, etc).

« S'agissant de groupements plus anciens, l'analyse montre que la plupart des nouveaux entrants y adhèrent sans porter les référents fondateurs ni d'ailleurs désirer les porter » (Ion, 2001 : 25). Les engagements se conjuguent au pluriel et touchent des champs diversifiés : « Engagement à la carte, éphémère, multiple, à distance : l'existence et la vie du groupement ne constituent plus un enjeu fondamental de l'action » (Ion, 2001 : 30). « ***Ce sont de petits combats, donc moins visibles. Avant, il y avait les combats des ouvriers, des chômeurs. On identifiait leurs demandes, leurs besoins. Il y avait quelques grands combats. Maintenant, de nos jours, peut-être que le nombre de luttes, ne rend pas compte que la lutte continue. Je pense que pour les anciens, nos engagements sont moins clairs !*** » (Julie, comédienne-animatrice).

Pour les jeunes professionnels du théâtre-action aussi, l'engagement n'est pas univoque mais plutôt polymorphe. « *Il y a tellement de combats aujourd'hui. Avant, je pense que les luttes étaient plus définies et identifiables. Tandis que moi, je suis sur plein de fronts en même temps. Il y a plein de petits combats que je mène au quotidien, surtout au niveau de l'éthique et de l'écologie* » (Clémentine, animatrice). Notre société exige constamment que les individus s'autonomisent, ce qui se traduit également dans les processus d'engagement. Nous assistons à une « singularisation des engagements » (Ion, 2001 : 38). « *Je suis engagée dans ce que je fais mais cet engagement, je ne le fais pas n'importe comment. Et, autre chose nouvelle pour notre génération : je m'engage dans mon travail mais j'ai des limites ! Ce n'est pas toute ma vie, ce n'est pas du lever au coucher et dans mes rêves. J'ai des combats et des engagements personnels, heureusement ! [...] Il y a plein de nouveaux mouvements qui naissent dont je me sens proche : les intelligences collectives, les villes en transition, l'accueil des migrants... Tous ces mouvements montrent que le militantisme n'est pas mort. Mais, il est différent et il faut l'accepter. Je me sens plus touchée par ces nouveaux mouvements que par une éventuelle révolution* » (Caroline, comédienne-animatrice).

L'engagement permet de poser une réflexion sur la société et sur soi-même³⁵. « *Le monde social change, le monde culturel change en réaction aux pressions de la société capitaliste. Les jeunes générations veulent trouver un sens à leur vie et des moyens de résister...c'est typique à notre génération je pense même si on ne sait pas très bien comment faire !* » (Jeanne, comédienne-animatrice).

De plus, nous entendons dans les discours des comédiens-animateurs un ancrage à gauche, voire extrême gauche. « *Mais, le théâtre-action, il a quand même une couleur politique et un engagement. On est entièrement à gauche, on affiche fort nos engagements dans les projets que l'on mène, je trouve. Les engagements politiques sont affichés. Il y a beaucoup d'endroits où on peut s'engager à Liège. Il y a plein de petites structures où l'engagement est présent* » (Julie, comédienne-animatrice). Ou encore : « *Je n'aime pas les étiquettes mais j'ai de la sympathie pour les valeurs de l'anarchie, plus que pour d'autres. Les valeurs qui y sont véhiculées me parlent complètement* » (Caroline, comédienne-animatrice).

Les engagements sont intellectualisés, documentés, techniques et répondent à des besoins personnels de quête avant de devenir des actions dirigées vers autrui et le collectif : « S'engager, c'est alors répondre de soi et non pas se fondre dans un collectif identifiable à une cause. » (Ion, 2001 : 31). « *Moi, je me sens engagée, j'adore ce que je fais, mais je ne me sens pas prise dans un seul combat, celui du*

³⁵ « L'expérience d'engagement apparaît comme moment de réflexivité ; l'engagement est alors l'occasion non tant de se réaliser que de maintenir un avenir dont l'anticipation reste problématique » (Ion, 2001 : 38).

théâtre-action ! Il faut que je sente que je peux m'engager de mon côté. Il n'y a pas que ça, ma vie ne tourne pas qu'autour du théâtre-action ! (Julie, comédienne-animatrice).

Il y a une individuation des engagements liés aux parcours de vie et de formations : « La biographie et les capacités émotionnelles de l'individu singulier deviennent au contraire des ressources mobilisables. » (Ion, 2001 : 42). « *Et puis, petit à petit, j'ai laissé tomber mon job de communication pour me tourner vers les animations. Ça me plaît plus, je m'y retrouve plus par rapport à mes engagements, à ce que je suis [...] parce que je viens d'un milieu où on a toujours beaucoup manifesté. Les luttes, cela me correspond* » (Clémentine, animatrice). Les acteurs changent de mouvements en fonction de leurs quêtes et aspirations personnelles mais les principes communs (la vision du monde) demeurent quel que soit l'engagement. Ce dernier peut se faire et se défaire, l'essentiel réside dans l'action de s'engager. Les acteurs recherchent des valeurs communes partagées, peu importe le lieu finalement. Des individus s'associent plutôt que des collectifs et tous ces individus partagent des visions du monde.

Quand un individu quitte le théâtre-action, il transpose sa spécificité et ses valeurs dans un autre champ militant. Ces dispersions des actes et des causes d'engagement menacent-elles la légitimité de l'engagement dans le théâtre-action ? L'engagement contemporain des jeunes travailleurs est-il réduit à une grammaire libérale de l'action militante ? Le comédien-animateur ne ferait-il que poursuivre ses intérêts personnels avec un vernis de militance où l'engagement serait une réponse à des opportunités individuelles ? Dans le théâtre-action, l'engagement des jeunes générations peut apparaître comme dilué ou non visible. Et par ce fait, certains de ces travailleurs culturels ont l'impression que l'on ne reconnaît pas leur militance, leurs révolutions douces en percolation. L'engagement se vit d'abord personnellement, « à la recherche de soi-même ». Mais il y a un besoin de reconnaissance par les pairs et les pères (les anciens). Les engagements multiples invisibilisent-ils le fait de paraître engagé ?

VISEE POLITIQUE OU VISEE SOCIALE DE L'ACTION : VERS UNE DEPRISE THEATRALE ?

Dans l'atelier, la relation est plus symétrique que dans la relation d'aide sociale. Il serait réducteur de limiter le débat à une interprétation disjonctive : serait-ce une visée politique ou une visée sociale ? Nous nous situons plutôt dans une combinaison des deux avec une accentuation sur une des visées en fonction des thématiques abordées dans les ateliers. L'aspect social du théâtre-action ne dilue pas les visées politiques : « Hors des règles du jeu institutionnel, s'affichent des groupements qui se disent ouvertement politiques tout en revendiquant d'autres façons de combattre et de s'exprimer, oeuvrant pour la reconnaissance de ce que Rancière appelle « la compétence des incompetents. » » (Ion, 2001 : 216). Les propos de Fatima une participante d'un atelier, à l'issue d'une représentation « *Notre souffrance, on ne peut pas la dire directement mais le théâtre peut le faire* ». Elle utilise la première personne du pluriel « notre », elle porte une parole collective ; et cette parole est dite dans l'espace

public par le biais de l'outil théâtral. Les comédiens-animateurs considèrent le caractère politique comme intrinsèque ou étant au fondement de leur action (Lucie et Pauline). Quand le comédien-animateur s'égaré ou ne voit plus comment avancer avec le groupe, le repli sur les jeux et exercices théâtraux lui permet de ré-injecter du sens à son action. *« Passer par les jeux théâtraux, c'est ce que je sais faire, je ne suis pas un travailleur social. Chacun son métier, je suis comédienne de théâtre, donc je fais du théâtre. A chaque fois que je transmets un outil théâtral et bien cela se vérifie que, les outils théâtraux qui m'ont servi, peuvent servir à d'autres mais dans le cadre d'un autre objectif. Repasser par le théâtre m'est redevenu évident...et il a peut-être fallu que je me perde pour me retrouver »* (Jeanne, comédienne-animateur). La mobilisation des outils théâtraux est le point de départ pour dérouler le fil de l'histoire du groupe. *« Et par les jeux théâtraux, les exercices, les impros, les argumentations. Et bien, petit à petit, ils se prennent littéralement au jeu. Ils font du théâtre sans se rendre compte qu'ils en font et quand ils en prennent conscience, c'est un peu magique pour eux »* (Clémentine, animatrice). *« Et donc, en fait ce que je voulais provoquer à tout prix, la libération de la parole, arrive presque naturellement par les jeux et exercices. Et pour cela, il faut faire du théâtre, le jouer »* (Jeanne, comédienne-animateur).

Les intervenants soulignent à plusieurs reprises qu'ils ne sont pas des travailleurs sociaux, que les territoires d'intervention ne sont pas similaires. Les comédiens-animateurs semblent sensibles aux problématiques rencontrées par le public des ateliers mais ils ne souhaitent pas se substituer aux travailleurs sociaux auxquels le public est apparenté. Le comédien-animateur pose une intervention culturelle et plus spécifiquement par le biais du théâtre, tandis que le travailleur social mène une intervention sociale, souvent dans l'urgence et où il y a peu de place pour une action culturelle. Par ailleurs, les attentes du public des ateliers ne sont pas les mêmes attentes vis-à-vis des deux intervenants : quand il rencontre une difficulté d'ordre social, il souhaite une solution en lien avec cette difficulté. Il n'attend pas du travailleur social qu'il lui parle de culture ou d'intervention théâtrale. Les visées ne sont pas les mêmes et les personnes interrogées ne veulent pas remplir une mission d'intervention sociale. En effet, elles estiment, à juste titre, qu'elles ne sont pas compétentes pour la réaliser. *« Le public ciblé est en difficulté sociale. Maintenant, il y a des choses que l'on ne prendra jamais en charge [...] On demande toujours qu'une personne de l'institution d'où vient le public, soit présente durant l'atelier tout le temps. Parfois lors d'une impro, il y a des choses qui sont dites que le travailleur social peut traduire avec ses lunettes sociales. J'entends, mais je ne prends pas en charge »* (Delphine, comédienne-animateur).

« Depuis que je travaille sur des ateliers-théâtre, j'ai compris que chacun devait faire ce qu'il savait faire. On ne fait pas le même métier et tant mieux. On n'a pas les mêmes approches et techniques. Donc voilà, cela ne veut pas dire qu'un travailleur social ne peut pas animer un atelier-théâtre...Mais ! » (Jeanne, comédienne-animateur).

Ils se sentent légitimes lorsqu'ils mobilisent les outils théâtraux avec pour ambition de porter une voix collective. *« Par exemple sur les discriminations dans le monde du travail, une des participantes jouait un patron qui maltraitait une demandeuse d'emploi. Ce patron a dit des choses sorties des expériences vécues, des choses dures. C'étaient les paroles du patron, pas de la personne qui interprétait le patron. Cette distance est très importante ! Quand on est dans la première phase des ateliers, c'est important de faire la différence entre mon personnage et moi » (Julie, comédienne-animatrice).* La mise en œuvre de la finalité de l'atelier passe par l'intervention théâtrale. Dans les ateliers, on joue, on fait du théâtre, les participants sont des acteurs : *« Ce sont des personnes et pas uniquement des chômeurs, des femmes musulmanes. Et pour moi, dans l'atelier, ils sont avant tout des acteurs ! » (Delphine, comédienne-animatrice).*

Les jeunes comédiens-animateurs ne semblent pas s'inquiéter d'un « sous-statut » que certains accorderaient au théâtre-action. Le théâtre-action n'est pas un art mineur pour les plus précaires. Les revendications concernent les luttes pour une démocratie culturelle. « L'idée majeure qui préside ce mouvement à l'origine est d'opposer complètement la culture bourgeoise, qu'elle soit classique ou d'avant-garde, à la culture populaire soutenue par les mouvements d'éducation populaire » (Scieur et Vanneste, 2015 : 9). Le théâtre est mobilisé pour porter une commune voix, pour émanciper, pour imaginer un autre possible, pour conscientiser à un possible pouvoir de l'agir théâtral. Serait-ce une « représentation poétique comme béquille d'une représentation politique défaillante » (Rosanvallon, 2014 : 38) ? Cette formule nous montre que la poésie, ici celle du théâtre, peut être un soutien à l'émergence d'un discours politique. Il ne s'agit pas uniquement de décrire des situations sociales souvent violentes et malheureuses mais de « souligner les capacités latentes d'action et de création » (Rosanvallon, 2014 : 58). Le théâtre-action légitimise une parole invisible. Il y a bien un enjeu politique même s'il est en expérimentation, en construction ou en quête de légitimité. *« Après avec ma jeunesse, j'ai 30 ans et aussi ma jeunesse dans le métier. Tout ça fait que... parler de choses politiques me fait un peu peur. Parler de ce que l'on a à dire ensemble, cela je ne sais pas trop. Ce que j'ai à dire sur le monde ce matin, pfff...je ne sais pas ! » (Clémentine, comédienne-animatrice).* Et, c'est le théâtre-action qui se met au service de cette visée politique.

LES TENSIONS ET PARADOXES : ENTRE EQUILIBRE ET INCERTITUDE DE L'ACTION

Les tensions sont multiples et variées. Elles apparaissent dans les discours mais aussi dans les silences et les hésitations. Bien souvent, le langage corporel des comédiens-animateurs traduit un inconfort, un paradoxe, une difficulté à se positionner. Les comédiens-animateurs se trouvent dans des conflits de valeurs. Ces conflits complexes, questionnent en permanence le sens de l'action. Ces questionnements sont vécus aussi bien par les travailleurs culturels que par les participants aux ateliers. Les premiers s'engagent pour des valeurs, pour exister en tant qu'artistes mais également pour conserver leur statut

d'artiste (droit aux allocations de chômage) et avoir un minimum de sécurité sociale. Tandis que les participants sont gentiment « poussés » à entrer dans l'atelier théâtre par des institutions à caractère social dont ils dépendent. Ils montrent ainsi qu'ils sont compliants à leurs projets d'insertion et d'activation, qu'ils répondent aux injonctions d'autonomisation et de responsabilisation véhiculées par la société contemporaine. Pourquoi les personnes viennent-elles en atelier ? La réponse est complexe : est-ce pour conserver leur droit à une aide et/ou allocation sociale ? Pour briser une solitude et tisser des liens sociaux ? Pour dire non à l'oppression et le dire collectivement ? Par amour du théâtre ? La participation librement consentie, les comédiens-animateurs y croient-ils encore ? Gaspard, animateur-directeur nous parle de la difficulté de travailler avec un « *public captif* ». Il y a beaucoup de questionnement en ce qui concerne les participants qui sont envoyés par des associations d'alphabétisation ou des associations qui s'occupent de personnes en attente de régularisation administrative. L'institution instrumentalise le dispositif de l'atelier pour déléguer le geste d'apprentissage de la langue française. « *Avec les non-francophones, c'est encore un autre travail parce qu'ils ne viennent pas chercher la même chose. Ils veulent qu'on les fasse parler, ils demandent qu'on les corrige. Ils ne viennent pas chercher le théâtre. Et nous, si on rentre dans les projets d'apprentissage du français, on ne fait pas notre métier* » (Delphine, comédienne-animatrice). Les travailleurs sociaux connaissent bien cette difficulté de travailler alors qu'il n'y a pas de demande formulée par les personnes sur qui portent un dispositif. « *Ce qui est compliqué c'est d'avoir un public « captif », quand c'est avec un partenariat, un public qui est inscrit dans un parcours de formation et qui a dans sa grille horaire un atelier-théâtre...Et bien, ce public captif ne comprend pas toujours ce qu'il fait là et à quoi cela va-t-il lui servir ? Et c'est dommage !* » (Gaspard, animateur-directeur).

« *Les personnes en alphabétisation, elles arrivent chez nous via leur parcours d'intégration. Elles pensent faire du français, elles ne connaissent pas le théâtre-action ni sa finalité. Et elles ne veulent pas se livrer sur leur vie personnelle* » (Adrien, comédien-animateur).

L'engagement volontariste dans l'atelier vient au fil des séances ou à la fin du cycle de l'atelier quand les voix et les corps commencent à se délier.

Un autre paradoxe apparu dans les discours est celui de la balance entre sécurité d'emploi et liberté d'association. Entre les deux, les hésitations sont nombreuses. Certains engagements sont acceptés pour pouvoir renoncer à d'autres. Un minimum de sécurité d'emploi (et financière) est assuré pour pouvoir se mettre « en danger » sur des projets plus personnels ou auprès d'autres opérateurs. « *Oui, j'ai refusé un CDI parce que c'était trop lourd pour moi. Par ce CDI, on attendait que je reprenne le flambeau. Mais je ne suis pas prête ! C'est mon premier emploi et je n'ai pas envie de me dire que c'est le dernier ! Je veux expérimenter autre chose, maintenant* » (Clémentine, animatrice).

« *Je vais pouvoir prendre un mi-temps supplémentaire pour arriver à un temps plein. Mais...est-ce que j'ai envie de ça en sachant que les subsides peuvent disparaître du jour au lendemain. J'y pense*

beaucoup et je réfléchis à des stratégies. En plus, je risque de perdre mon statut d'artiste. Je veux garder mon statut d'artiste, ça j'en suis sûre ! Même si je sais qu'il peut aussi disparaître du jour au lendemain. Mais je veux garder...mon identité et ma liberté ! » (Delphine, comédienne-animatrice).

Il existe une ambiguïté dans le système des contrats-programmes : le fonctionnement par contrat-programme est une assurance de fonctionnement provisoire. La crainte de ne pas l'obtenir au prochain quinquennat est écrasante pour l'agir des compagnies. La menace, la hantise de ne plus pouvoir exister aux yeux des pouvoirs publics génèrent des tensions au sein des compagnies. L'institutionnalisation ou le choix de ne pas l'être est également un élément qui divise et met en tensions. La vigilance reste de mise. « *Notre contrat-programme, on l'a obtenu finalement, mais raboté de 30%. Rien n'est acquis, on pense déjà à la rédaction du prochain pour ne plus se retrouver dans cette situation. Tu ne dors pas bien quand tu te demandes si tu vas devoir licencier ton équipe. On est en lutte permanente, c'est fatigant et angoissant » (Gaspard, animateur-directeur).*

« Maintenant je ne sais pas comment, ils vont gérer le fait d'être subventionné. Je crois que cela va créer de nouvelles questions, générer de nouveaux positionnements...jusque-là, on se sentait complètement libre mais quand même avec un inconfort. Une menace de se demander tout le temps si on peut continuer à en vivre [...] ils sont contents d'avoir reçu la subvention. Moi, je suis contente mais je continue à être prudente et vigilante quant à ma liberté » (Caroline, comédienne-animatrice).

« On a beau avoir un contrat-programme, des aides ponctuelles de la Province et des points APE³⁶...il faut, malgré cela, chaque année, sortir 80.000 euros sur fonds propres pour payer les salaires » (Adrien, comédien-animateur). Ainsi, l'obtention du contrat-programme diminue la pression sur les compagnies mais la hantise de ne pas pouvoir faire fonctionner son équipe ne disparaît pas.

Une tension est palpable par les jeunes travailleurs des compagnies autour de l'idée du théâtre-action perçu comme un plan de carrière ou un engagement militant. Dans notre société contemporaine, les injonctions à travailler, à être entrepreneur de soi-même, à être autonome, à s'épanouir sont nombreuses. La pression d'activation, les travailleurs culturels la ressentent également. Par moment, ils doivent faire des choix stratégiques, des plans. « *Maintenant, on engage des gens avec des CDI. On a un contrat, un horaire de travail, on est payé tous les mois. On est payé correctement, je ne suis pas payé comme un licencié mais je suis mieux payé qu'un artiste. Je vis très bien avec mon salaire et j'estime que je suis payé correctement pour le travail effectué. Et cela n'empêche absolument pas le côté politique ou militant du théâtre ! » (Adrien, comédien-animateur).*

« J'avais ça en tête : d'un côté, cette interrogation de sens et de l'autre, le besoin de gagner ma vie [...] le théâtre-action, c'est la panacée totale, parce que cela me permettait de faire du théâtre, d'avoir

³⁶ Dispositif pour une Aide à la Promotion de l'Emploi : aide financière pour le paiement des salaires et des charges sociales. Elle est octroyée par la Région Wallonne.

un salaire, de bosser dans ma région et de bosser dans une région rurale en plus. Ce qui était assez chouette par rapport à l'activité théâtrale en ville. Et d'avoir, surtout une action sociale réelle, tangible, palpable » (Jules, comédien-animateur).

« Et puis, on a un horaire de 36 heures/semaine, on n'a aucune difficulté à prendre des récupérations si on a beaucoup travaillé. Il y a énormément de travail, mais il y a une flexibilité. On est dans l'engagement mais en sécurité [...] je quitte le théâtre-action dans quelques mois, peut-être que je reviendrais dans 10 ans, quand j'aurais envie de fonder une famille, quand je voudrais m'installer » (Clémentine, animatrice).

L'emploi dans le théâtre-action est perçu comme une sécurité par les jeunes travailleurs. Cependant, cette sécurité ne semble pas neutraliser l'engagement militant. Par ailleurs, les anciens ne se sont-ils pas battus avec acharnement pour l'obtention de cette relative sécurité d'emploi ? Le travail en atelier ne repose pas uniquement sur la croyance qu'un autre monde est possible grâce à l'émancipation par les arts théâtraux. Il répond aussi à un besoin d'assurer sa survie financière et personnelle.

Un des points de tension qui a déchainé les passions au sein du théâtre-action historiquement, est la différenciation entre les Arts de la scène (dont font partie les compagnies de théâtre-action) et l'éducation permanente. La lutte fût longue pour une reconnaissance, par arrêté, comme Art de la scène. Paul Biot nous disait sa vision des choses : *« Pour l'éducation permanente, le théâtre est un outil. Dans le théâtre-action, c'est un langage. Tout est dit ! »*. La question se pose toujours aujourd'hui, mais les réponses semblent plus sereines et décomplexées. La hantise concernant la catégorisation de l'action est présente. Les personnes interrogées savent que leurs positionnements déplaisent à une grande partie de leurs homologues et collègues. Pour simplifier, nous pourrions dire qu'il y a les antis et les pro-éducation permanente. *« Le danger, c'est de nous faire basculer dans l'éducation permanente [...] nous, c'est l'œuvre ! » (Gaspard, animateur-directeur).*

« Ils [les anciens] ne se sont pas laissé prendre au jeu de l'éducation permanente. En se disant que ce qui compte, c'est uniquement le processus ! Bien sûr que ça compte, mais l'atelier est artistiquement important ». (Clémentine, animatrice).

« La définition du théâtre-action ? Et bien déjà, c'est du théâtre ! Point, à la ligne ! » (Adrien, comédien-animateur).

« En fait, je n'aurais pas mal vécu que le théâtre-action soit subventionné par l'éducation permanente...je vais me faire tuer là ! Mais que dis-je ? Je pense que cela m'aurait permis d'assumer plus facilement le fait que « je fais du théâtre, un théâtre particulier et qui trouve sa place dans l'éducation permanente ». Je me serais sentie moins enfermée. L'identité aurait été plus claire pour tous. Le courant idéologique est plus identifiable dans l'éducation permanente. Et le théâtre-action, n'est pas aussi éloigné de l'éducation permanente, quoi qu'on en dise ! Dans le théâtre-action, je

pense que c'est partagé, mais on ne le dit pas vraiment. C'est ambigu, ce n'est pas résolu ! (Caroline, comédienne-animatrice).

« On ne peut pas parler d'éducation permanente dans le théâtre-action, c'est tabou. Et bien moi, je le fais ! Pour moi, l'éducation populaire, c'est un peu le centre de l'atelier. Voilà, je l'ai dit ! Le théâtre-action, ce n'est pas que du théâtre ! » (Jeanne, comédienne-animatrice).

Le théâtre-action est-il un théâtre invisible fait par et pour les personnes invisibles ? Il y a une quête de légitimité à la fois sur le plan politique où se pose la question du « bagage » idéologique et sur le plan artistique. Il y a un besoin de reconnaissance par rapport à la Culture institutionnalisée et subventionnée. Cela apparaît comme paradoxal dans le contexte idéologique de la démocratie culturelle. *« Beaucoup de personnes des théâtres-action se posent des questions sur la pertinence de la reconnaissance de cette différence, de cette spécificité. Faut-il la revendiquer ou se fondre dans le grand monde du théâtre... et se faire manger tout cru ? » (Gaspard, animateur-directeur).* « Se faire manger tout cru », ce serait perdre la spécificité du théâtre-action, ce qui fait le théâtre-action pour les jeunes comédiens-animateurs. Ne serait-ce pas une forme de disparition, de mort annoncée ? Cette spécificité, de manière unanime, les comédiens-animateurs la définissent comme le « travail en atelier ».

Il y a une recherche de reconnaissance auprès d'autres personnes que les fidèles du théâtre-action. *« Il faut accepter aujourd'hui, qu'un spectacle d'atelier, c'est une œuvre ! » (Clémentine, animatrice).* Les politiques culturelles semblent peu investir le secteur du théâtre-action, ce qui est un frein à sa visibilité et à son rayonnement. *« Les pouvoirs publics ont tendance à hiérarchiser les arts de la scène mais pour moi ce n'est pas le cas » (Jules, comédien-animateur).*

Il y a des divergences et des tensions sur la nécessité d'avoir suivi, ou non, un cursus comme comédien(ne) au Conservatoire pour travailler dans l'animation d'ateliers. Certains pensent que c'est un passage obligé pour la maîtrise des outils théâtraux ainsi que pour leurs transmissions. D'autres estiment que le fait de faire du théâtre depuis des années et de suivre des formations à l'animation collective (Créacol³⁷, par exemple) les légitimisent dans leur rôle de comédien-animateur. *« Je ne suis pas comédienne [...] mais je fais du théâtre... la première fois que j'ai fait du théâtre, j'étais en troisième primaire [...] j'ai toujours été dans le truc, je me sentais à l'aise sur scène. C'était mon univers ! Pourquoi je n'ai pas fait le conservatoire. Ce n'était pas par manque d'envie, j'aurais eu envie de la faire. Mais voilà, mes parents ! [...] Créacol, il y a un côté un peu schizophrénique, je dois faire ce que je demande à mes participants de faire. Etre dedans et dehors ! Il faut arriver à lâcher prise quand on est dedans pour l'expérimenter » (Julie, comédienne-animatrice).*

³⁷ Créacol : Formation à l'animation de création théâtrale collective.

« Il ne faut pas sortir du Conservatoire. Je n'ai jamais et j'ai toujours refusé de suivre un cours de Conservatoire [...] Pour moi, c'est souvent un obstacle ! Il faut être capable d'abandonner un savoir appris. Les comédiens professionnels ont peur de ne pas être bon, d'être jugés sur leurs capacités artistiques, sur leurs qualités théâtrales. Être comédien-animateur suppose d'autres qualités notamment celle de faire attention à l'autre » (Paul Biot, témoin privilégié de l'histoire du théâtre-action).

Les positionnements varient entre les compagnies mais également à l'intérieur de celles-ci. *« Il est indispensable, pour moi en tout cas, d'avoir une formation académique de comédien. Cela permet d'introduire la notion d'exigence qui fait du bien dans le travail. Les outils théâtraux permettent de créer des codes communs...si on ne les connaît pas, comment faire ? » (Jeanne, Comédienne-animateur).*

« J'ai fait le conservatoire. Ce qui m'a permis de professionnaliser ma passion. 4 ans de master et puis j'ai fait l'agrégation. Je me suis dit que ce serait un outil supplémentaire pour transmettre la pédagogie et la méthodologie du théâtre [...] Pour moi, c'est fondamental qu'il faut un comédien formé pour faire de l'animation. Il doit être passé par quelques épreuves théâtrales pour savoir de quoi il parle. Cela on ne l'apprend pas dans une formation de quelques semaines [...] Franchement, moi ça me fait peur que des non-comédiens fassent du théâtre. C'est mon point de vue personnel, il n'est pas partagé par ma compagnie. Je me dissocie un peu d'eux sur ce point » (Delphine, comédienne-animateur).

Le comédien-animateur est un insulaire. Bien que la notion de « collectif » soit un élément principal de son environnement, le comédien-animateur est souvent seul. Il met en place une création collective, il travaille à l'émergence d'un groupe dans les ateliers et à l'émergence d'une voix collective mais, l'atelier apparaît comme un îlot, une parenthèse. Le comédien-animateur, bien qu'entouré d'une compagnie, travaille en indépendance. Chaque atelier est comme une boîte noire, un vase-clos qui ne semble pas intégré dans la compagnie de théâtre-action. *« On est une ASBL mais chacun est autonome. On a tellement de boulot que l'on se voit peu. Je n'ai pas le temps de voir les spectacles des autres. Le spectacle de ma collègue, je ne l'ai pas encore vu ! Il date de deux ans. On travaille seul, on est un peu indépendant, nos ateliers roulent chacun de leur côté [...] Et donc, je vois l'équipe comme une force même si elle est lointaine. Je sais qu'elle est là ! [...] L'avantage de cette indépendance, c'est que je fais un peu l'horaire que je veux [...] Parfois, on a des problèmes d'agendas et on s'entraide, on se remplace l'un l'autre mais on ne se croise pas ! » (Adrien, comédien-animateur).*

Les ateliers sont comme des bulles à l'intérieur d'une bulle plus grande qui est la compagnie. Et cette insularisation se retrouve au niveau des compagnies. Le théâtre-action ressemble à un archipel de compagnies qui, vu du ciel, forme un ensemble. Mais dans les faits, aujourd'hui, les comédiens-animateurs pensent qu'il n'y a plus de mouvement collectif au sein du théâtre-action en Fédération

Wallonie-Bruxelles. « *Chaque compagnie fait sa vie ! [...] Ce que je veux dire, c'est qu'à l'Assemblée Générale du Mouvement de Théâtre-Action, je ne me suis jamais sentie bien ! Jamais ! Ce n'est pas là que je sens un mouvement collectif. Par contre du réseau, il y en a. Il y a des compagnies qui ont des affinités et qui travaillent ensemble* » (Caroline, comédienne-animatrice).

« *Chaque compagnie est un micro système. Les compagnies ne se soutiennent pas l'une l'autre. Il y a un véritable problème. Les compagnies sont cloisonnées. Elles fonctionnent les unes à côté des autres et pas les unes avec les autres [...] Même ceux [les travailleurs des compagnies sans contrat-programme] qui ont disparu, ceux qui ont mis la clé sous la porte. Et bien, voilà, c'est fini pour eux, on en n'entend plus parler. Il n'y a plus de réfléchi collectif, chacun est retourné à ses petites affaires* » (Delphine, comédienne-animatrice).

« *Je ne connais pas trop les autres compagnies en Belgique. Pour tout te dire, je n'ai jamais vu de spectacle d'une autre compagnie* » (Jeanne, comédienne-animatrice).

Quand, il y a un réseau, il est d'ordre interpersonnel (partenaires privilégiés, amis comédiens) et non pas institutionnel. Il y a bien des tentatives menées par le Centre de Théâtre-Action (CTA), comme les « Rencontres d'automne » ou le Festival International du Théâtre-Action. L'AGMTA (Assemblée générale du mouvement de théâtre-action) change de nom pour devenir une « fédération ». Ce choix sémantique n'est peut-être pas anodin. Il est toujours possible de construire un pont entre une île et son continent. En ruralité, les collaborations inter-compagnies semblent plus fluides et répondent à une nécessité de complémentarité et de mutualisation des ressources disponibles.

Les tensions, les paradoxes, les ambiguïtés sont multiples. Les comédiens-animateurs sont en perpétuelle réflexion par rapport à leur place, leur légitimité et leur rôle. Le sens de l'action est souvent interrogé et cela peut être générateur d'angoisses. Par moment, ils se trouvent en conflit avec les injonctions de l'Etat-social actif. Il y a des conflits de valeurs et la résolution de ces conflits peut parfois prendre du temps. Ils sont conscients que certains aspects du théâtre-action doivent évoluer (la collectivité du mouvement, la visibilité du théâtre-action, la reconnaissance notamment). Les changements positifs pourraient amener un apaisement des tensions et une recentralisation sur les actions culturelles à mener.

DISTINCTION ENTRE TEMPS DE TRAVAIL ET TEMPS DOMESTIQUE : A 17H, LE RIDEAU SE FERME ?

La nouvelle génération ne « rentre » pas, comme on rentre en sacerdoce dans le théâtre-action pour une vie entière. « *Je pense, aujourd'hui, que pour notre génération, il y a une plus grande conscience que le travail, n'est absolument pas toute notre vie ! Ce n'est qu'un travail ! et ce n'est pas parce que j'y suis engagée que l'on peut tout attendre de moi. Et que je suis mobilisable à toute heure. Et que*

j'accepte toutes les conditions parce que je crois dans mon travail ou mon engagement ! » (Caroline, comédienne-animatrice).

« Je considère que je travaille pour une compagnie. Ce n'est pas « ma » compagnie, ni ma famille. Je garde une indépendance. Je pense que cela est différent par rapport à l'ancienne génération qui donnait tout à sa compagnie. Ils ont du mal à léguer leur bébé à des gens qui ne veulent pas l'adopter ! » (Adrien, comédien-animateur).

Elle saisit des opportunités d'emploi et de travail. *« Ma belle-sœur m'a envoyé une petite annonce pour un emploi CDI dans la compagnie qui se situe dans le village voisin. Mon CV les a intéressés » (Jules, comédien-animateur).*

« On m'a proposé de reprendre un atelier, cela tombait bien car j'avais du temps et il me fallait des contrats pour justifier mon statut d'artiste » (Jeanne, Comédienne-animatrice).

« Travailler dans le théâtre-action est cohérent avec mon parcours personnel, mais je ne l'ai pas décidé. L'opportunité s'est présentée et comme je ne savais pas comment j'allais pouvoir gagner ma vie, j'ai dit oui ! » (Caroline, comédienne-animatrice).

« Une place s'est libérée suite au décès d'un membre de l'équipe dans la compagnie où travaille mon compagnon. Comme j'animais déjà des ateliers depuis de nombreuses années pour des compagnies plus classiques et que j'aimais ça...je me suis dit que je postulerais bien » (Julie, comédienne-animatrice).

Les luttes passées pour la reconnaissance et le financement du théâtre-action (voir partie 1) ont permis d'installer une relative sécurité d'emploi, avec un statut protégé (des minimas salariaux, des CDI, des barèmes, la prescription des cadres de travail, etc). Les jeunes générations en ont conscience et considèrent le théâtre-action comme un secteur de travail privilégié. Bien qu'il ne représente qu'une niche (2 % des arts de la scène), il est synonyme de protection et de sécurité des conditions de travail. Sur ce marché du travail bien spécifique, il y a certes des pressions sur les travailleurs mais ces dernières semblent plus gérables, moins oppressantes. Les valeurs véhiculées par le théâtre-action contribuent probablement à ces perceptions plus positives de l'emploi. Les travailleurs mettent beaucoup d'eux-mêmes dans leur emploi cependant, ils précisent qu'ils ne souhaitent pas faire du bénévolat, qu'ils distinguent leur temps professionnel et leur temps personnel. Il y a une hantise concernant l'envahissement dans le temps hors travail. Ainsi, il leur est nécessaire de délimiter les différents temps, de césurer les affects professionnels et personnels. Ils ne se donnent pas entièrement au théâtre-action, ni à une compagnie. *« En plus, j'ai mes activités à côté. Je suis tout le temps dans le théâtre. Je ne ferme pas vraiment la porte le soir. Mais je dors mieux quand même le week-end que la semaine. » (Julie, Comédienne-animatrice).*

Il y a une mixité et une multiplicité des implications auprès de plusieurs compagnies, partenaires ou groupes sociaux. Les jeunes ne jurent pas fidélité éternelle. « *Et donc, du coup, nous on arrive avec des nouvelles technologies, avec une autre manière de s'engager dans la vie aussi, avec des visions du temps de travail différentes, des visions de la société différentes, avec toutes les contradictions de notre société* » (*Clémentine, animatrice*). Ils sont conscients des menaces sur la pérennité de l'emploi (octroi de contrats-programmes, précarisation du statut d'artiste) et la recherche d'une relative sécurité financière et professionnelle n'est pas sacrifiée au nom d'une cause aussi juste soit-elle perçue. La référence aux engagements multiples, post-it d'Ion se retrouve également dans la distribution et l'organisation des temps de vie.

4.2.2 L'ENVAHISSEMENT DE L'ACTION SOCIALE DANS LES ATELIERS-THEATRES : MENACE OU OPPORTUNITE ?

Il y a un envahissement de l'action sociale dans les ateliers théâtres. Cela est dû aux publics qui sont amené à fréquenter ceux-ci, aux partenaires, à la présence de travailleurs sociaux dans l'animation (co-animation), à des valeurs communes (justice sociale, équité, croire que les individus sont capables) et aux thématiques abordées qui font référence à des questions sociales. Il est question de lien, de vivre ensemble, de faire groupe en confiance, de cercle rassurant formant une barrière protectrice avec les difficultés extérieures, une parenthèse où les étiquettes apposées s'effacent.

Mais, ne nous y trompons pas, le comédien-animateur ne fait pas de travail social dans le sens où il ne met pas en pratique, ni n'opérationnalise des dispositifs découlant des politiques sociales. Le public est le même : il y a confusion des publics mais pas des politiques ; d'un côté des politiques sociales et de l'autre des politiques culturelles. Il est bien question de politiques culturelles, de théâtre et d'esthétique. Il n'y a pas de « curatif social », de prise en charge des problématiques sociales, de « Care » bien que l'accueil et la bienveillance traversent le temps de l'atelier. Comme le souligne Rachel Brahy dans sa thèse sur le théâtre-action, le jeu apaise les contraintes de ce qui se passe à l'extérieur de l'atelier. Elle ajoute, « le mouvement de « rapprochement vers les personnes » bien réel dans l'atelier, possède des « garde-fous » que d'autres dispositifs peinent parfois à construire » (Brahy, 2012 : 314). Les dispositifs sociaux sont violents et divisent les gens qui en bénéficient. Il est souhaité et souhaitable que l'atelier soit un sas libéré des contraintes écrasantes du statut d'« accompagné » et d'« activé ». « L'atelier est un lieu de création et un lieu d'« extraction du quotidien ». Il amène une possible démarche de désaliénation par rapport à des territoires enfermants » (Brahy, 2011 : 90). Les participants sont là parce qu'ils ont des capacités, des compétences, des mots à faire émerger ou surgir, pour reprendre un terme cher à Paul Biot. Ces surgissements seront rendus possibles par les outils théâtraux et le travail d'aide aux « surgissements » du comédien-animateur. Les temporalités sont également différentes : le travail social se conjugue souvent avec urgences et échéances tandis que le temps de l'atelier est relativement

long. « La temporalité propre au nouvel esprit du capitalisme s'est vue malmenée par la constitution, dans l'atelier, d'un temps propre, décalé, alternatif » (Brahya, 2011 : 90)

Dans notre société moderne biographique, de la subjectivation, le travailleur social convoque le « je » pour aider la personne dans son parcours individuel tandis que le comédien-animateur convoque le « je » pour co-construire un « nous ». Cependant, nous ne pouvons pas nier, que l'action sociale ainsi que ses travailleurs, instrumentalisent l'atelier de théâtre-action dans le cadre des parcours d'insertion des individus. « Le territoire de la fiction, du projet, de la compétence imaginante a ainsi toute sa pertinence dans le champ de l'action sociale [...] un agir dramaturgique s'exprimant par les jeux de rôles, les simulations de situations, la formulation de projet, le théâtre-action, *l'art therapy*, etc. Cette compétence imaginante est orientée vers le passage, la transition d'une situation réelle posant problème à une immersion fictionnelle permettant la prise de recul et l'abaissement des tensions psychologiques » (Vrancken, 2010 : 94). La participation à un atelier-théâtre est « vendue » comme un avantage à valoriser et à activer dans la recherche d'un éventuel emploi. Le travailleur social délègue le « geste » d'insertion au comédien-animateur.

Paul Biot qui a dirigé la rédaction de deux ouvrages référentiels sur l'histoire du théâtre-action en Belgique, nous disait dans un entretien : « *Il y a une très grande osmose entre art et travail social* ». Le social n'est pas une menace pour le théâtre.

Aujourd'hui, un représentant de l'association partenaire est amené à faire partie de l'atelier. Ce représentant est souvent un(e) travailleur(se) social(e). Presque naturellement, il est amené à co-animer le groupe, à co-construire une histoire de ce groupe. Les sensibilités professionnelles du comédien et du travailleur social sont différentes mais ils ont en commun comme outils, l'écoute et l'accueil de la parole de l'autre. Ils ont des points communs mais également des différences : les outils théâtraux ne font pas partie du travail social, le travailleur culturel ne fait pas de « care » social, ni d'aide sociale de première ligne. Le travail en binôme comporte de nombreux avantages : nous pouvons nous servir de l'autre comme ressource, le sentiment d'enrichissement mutuel, la possibilité d'avoir une lecture multiple des événements, le partage des expériences et des pratiques professionnelles, la diminution du sentiment de solitude, la multidisciplinarité au service des participants. « *Et puis avoir un autre regard [social], c'est bien, je ne suis pas seule à entendre leur souffrance. Et ça, c'est génial ! (Delphine, comédienne-animateur)* ».

Durant le temps de l'atelier, les positions asymétriques entre le travailleur social et les participants s'estompent et d'ailleurs, le travailleur social se « mouille » au même titre qu'eux. Les compétences et capacités de chacun se libèrent spontanément dans l'atelier et peuvent être transposées dans la relation d'aide sociale. De plus, cette expérience commune permet une connaissance mutuelle des univers de chacun : aidant et aidé, travailleur culturel et travailleur social. Les approches sont complémentaires, les professionnels se reconnaissent mutuellement des compétences, les spécificités de chacun sont

respectées et valorisées. *« On travaille sur la notion d'égalité. On se découvre tous ensemble, de la même manière et peu importe le statut. Et, en même temps, quand un problème surgit, on peut renvoyer vers l'assistante sociale qui est présente. Et elle apprend beaucoup sur elle-même, sur sa population, sur son intervention. Parfois, lors d'une impro, il y a des choses qui sont dites et que le travailleur social peut traduire avec ses lunettes sociales » (Delphine, comédienne-animatrice).*

A contrario, lorsque l'institution partenaire ne s'investit pas dans le projet de la compagnie, le déroulement de l'atelier est moins serein. La communication est parcellaire, ce qui engendre parfois des incompréhensions et des tensions. Julie (comédienne-animatrice) nous raconte un événement lors d'un atelier : *« parfois les assistantes sociales ne nous disent pas des infos capitales, comme un stagiaire qui va être papa. Moi je ne le sais pas et je ne sais pas qu'il peut quitter, à tout moment, l'atelier pour se rendre à la maternité. Voilà, parfois il n'y a pas de coordination. Parfois aussi, les participants critiquent leurs travailleurs sociaux ou nous donnent des infos qu'ils devraient donner à leur assistante sociale. Et puis, ça nous retombe dessus ! »*

Il n'y a pas de menace sur les territoires propres au théâtre-action ni sur les champs de l'action sociale. Une fois le cadre d'intervention posé, il y a une collaboration et une reconnaissance mutuelle des ressources de chacun des partenaires. Ce partenariat est d'autant plus solide et représente une opportunité, s'il a été co-construit en amont de la réalisation de l'atelier. La reconnaissance de l'utilité sociale et politique est un gage de réussite du projet d'atelier. *« Il ne faut pas que les travailleurs voient les trois heures de la durée de l'atelier comme une pause pour eux...et, il ne faut pas non plus que les participants s'imaginent avoir une récréation de trois heures. Ce n'est pas de l'occupationnel et il faut parfois le rappeler » (Jeanne, comédienne-animatrice).*

S'il y a une tentative d'instrumentalisation de la part du monde de l'action sociale, l'entreprise est vouée à l'échec et va à l'encontre des finalités de l'atelier. Cependant, il ne faut pas nier que les compagnies de théâtre-action sont, parfois, dépendantes d'institutions partenaires pour l'organisation des ateliers. Savoir qu'il y a, à disposition, dix personnes pour remplir un atelier, est un fait confortable

4.2.3 HORIZONS ET PERSPECTIVES

Nous terminons l'analyse des données empiriques par un saut dans le futur. Dans la première partie de ce travail, nous nous sommes intéressée à l'histoire du théâtre-action. Ce qui précède, parle de l'action « ici et maintenant ». Les comédiens-animateurs rencontrés s'inscrivent aussi dans des perspectives futures. Ils ont des souhaits et des besoins de changements.

ICI ET MAINTENANT : ET L'EFFORT DE MEMOIRE ?

Nous nous sommes posé les questions de l'héritage et de la transmission pour les jeunes générations. Que reste-t-il de mai 68, des acteurs et pionniers du théâtre-action en Belgique francophone, des traces et des archives ? Comment se lit l'histoire pour les moins de 40 ans ? Et bien, eux, ne se posent pas ces questions. Ils sont plus attachés à ce qui se fait ou est en train de se faire. Ils sont conscients des luttes menées et ils n'en retiennent que les avancées positives et les conséquences sur leur quotidien au sein des compagnies. Ce qui a été fait (les conflits interpersonnels, les oppositions idéologiques), ils l'ont mis à distance dans une perspective lointaine et un peu poussiéreuse. Ils sont peu à avoir lu les deux ouvrages de référence des Editions du Cerisier. Une réédition de ces ouvrages épuisés, est peut-être à envisager ? Les luttes et les espoirs de révolution leur semblent appartenir au passé. Les mutations sociales et sociétales, ils sont nés dedans (les personnes interrogées sont âgées de 26 à 39 ans). Ce sont des enfants de la crise, le numérique fait partie de « leur ADN » pour la plupart et aucun n'a connu l'âge d'or du théâtre-action, les espoirs de changements portés par mai 68 ou les trente glorieuses. Ils sont nés dans un paradigme néo-capitaliste qui n'a pas encore changé. Ce qu'ils retiennent du passé, ce sont certaines querelles passionnées liées aux tentatives de définition du théâtre-action.

Ils veulent inscrire le théâtre-action dans des perspectives futures de changements. Il y a un moment charnière pour le théâtre-action contemporain et l'enjeu pour les jeunes générations est de ne pas le laisser passer. *« Il y a des méthodes et des paradigmes à mettre à jour. La maîtrise des outils actuels est indispensable. Je trouve que le théâtre-action est en train de louper le tournant du numérique. Le numérique, maîtriser le langage numérique est indispensable pour tout ce qui est « éducation au numérique [...] Notre public subit la fracture numérique. Les conséquences de l'illettrisme numérique seront terribles dans dix ans » (Gaspard, animateur-directeur).*

« Il faut se remettre en question en se disant que l'époque dans laquelle le théâtre-action est née, n'est plus la même qu'aujourd'hui. A un moment, tous les systèmes doivent évoluer. Je pense qu'une remise en question permettrait d'envisager un futur pour le théâtre-action. Tout en étant conscient qu'il ne faut pas réécrire les valeurs du théâtre-action, et ça, sûrement pas. Il faut les garder mais il faut les moduler par rapport à notre société » (Clémentine, animatrice).

« Il faut que l'on conserve une diversité dans les Arts de la scène [...] Dans ce gros truc de l'art, il ne faut pas que le théâtre-action se perde. Il doit garder sa spécificité. Il faut se rendre compte de l'impact citoyen. Cela devrait être pris en compte pour la répartition des subventions » (Adrien, comédien-animateur).

« Il faut continuer à se dire que ce n'est jamais foutu, il ne faut pas abandonner ! C'est simplement urgent, très urgent, mais pas foutu [...] Comme s'il y avait une poussée d'ombre et une poussée de

lumières simultanées. Mais, pour moi, c'est une période où il faut acter une prise de position, un engagement. Il faut passer à l'action maintenant » (Jules, comédien-animateur).

Est-ce une menace de ne pas regarder le passé pour savoir vers où aller dans le futur ? Il n'est pas question de juger mais de comprendre, par les discours, les justifications des acteurs. Ils ne ressentent pas le besoin d'historiciser le théâtre-action pour poser leurs interventions.

VERS UN DECLOISONNEMENT DU THEATRE-ACTION ?

L'Arrêté définit la population visée par le théâtre-action. Il y a un enfermement, une stigmatisation, une reproduction de la position de dominé. Comme le rappelle Brahy dans sa thèse, il y a une tension entre catégorisation et dé-catégorisation des participants : l'Arrêté, lui-même, catégorise le public des ateliers comme des « personnes socialement ou culturellement défavorisées » (Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif au T-A, 2005). Cela pourrait paraître condescendant et missionnaire. Pourquoi cantonner le théâtre-action à une seule catégorie de personnes ? Sont-ils les seuls invisibles de notre société néo-capitaliste. Rosanvallon, dans son livre « Le parlement des invisibles » définit les invisibles comme toute personne qui a une « voix de faible ampleur » (Rosanvallon, 2014 : 10). Aujourd'hui, cette catégorie grandit sous l'effet de pressions économiques, sociales, territoriales, c'est la raison pour laquelle les jeunes travailleurs veulent de la mixité au sein des personnes qui fréquentent les ateliers. *« Chaque atelier est cloisonné. Moi, je suis plus pour la mixité et cela manque. Je pense que c'est la réunion et la rencontre du plus grand nombre, qui pourrait amener des revendications plus politiques. C'est un peu utopiste mais c'est mon idée ! » (Delphine, comédienne-animatrice).* Ils veulent de la mixité pour les formes que peut revêtir l'intervention théâtrale (danse, musique, vidéo, peinture, etc), de la mixité intergénérationnelle, des rencontres artistes et non-artistes, de la mixité des partenaires et des formes de représentations. *« Je veux un projet théâtral plus proche de mes moyens d'expressions qui sont le « dire », la danse, l'écriture, le chant aussi » (Caroline, comédienne-animatrice).*

« Et je décroisonne le plus possible. Et j'ouvre à la peinture-action, au musée-action, à la créativité, à l'Art en général. Faire toutes les formes d'Art, mais avec un message » (Delphine, comédienne-animatrice).

« Avoir un lieu polyvalent d'expression de choses prioritairement liées aux arts de la scène. Et je vais mettre dans les Arts de la scène, même le cinéma animé et médié...élargir le monde du théâtre, en liant avec des médias de scène. Et je suis musicien, donc je mettrai la musique dedans. La danse, le conte aussi ! Les arts circassiens ! J'élargirai la déclinaison [...] j'aimerais avoir un pôle d'action et de présentation d'œuvres liées à la rencontre de réalités à défendre. Avec comme mot d'ordre « résister, défendre et émanciper ». Une présentation d'œuvres avec un dispositif de diffusion plus

flexible. Je multiplierai les supports. J'aimerais laisser des traces par des images que l'on pourrait archiver » (Gaspard, animateur-directeur).

Les comédiens-animateurs se défendent de la stigmatisation, de l'étiquetage des groupes par rapport à des catégories sociales. Les services sociaux partenaires sont souvent exclusifs dans leurs populations (ateliers pour les femmes battues, ateliers pour les femmes d'origine maghrébine, ateliers pour les personnes réfugiées, ateliers pour les personnes détenues, ateliers pour les jeunes, ateliers pour les personnes demandeuses d'emploi, etc), ce qui est déploré par les comédiens-animateurs. Cela peut enfermer le débat et limiter l'exploration du groupe. Toute personne a besoin d'imaginer qu'elle peut avoir un pouvoir d'agir : « Donner la parole, rendre visible, c'est en effet aider des individus à se mobiliser, à résister à l'ordre existant et à mieux conduire leur existence » (Rosanvallon, 2014 : 23)

L'ESTHETIQUE DU THEATRE-ACTION CONTEMPORAIN

L'esthétisation de la souffrance, des récits de vie : « quelle position adopter, alors, face à la souffrance ? Il reste une possibilité, qui est l'esthétisation. Tout ce qu'on peut faire pour le malheureux, c'est de montrer la généralité de sa souffrance en en faisant un objet esthétique » (Blondeau, Sevin, 2004 : 17). « *Pour moi, le théâtre-action répond à un besoin vital d'être humain. Ce sont des gens qui sont en souffrance et à un moment, ils donnent une forme recevable à leurs souffrances et à leurs propos* » (Jules, comédien-animateur). Aujourd'hui, avec la diversité des publics et plus particulièrement avec les personnes non-francophones, le passage par le langage n'est plus une évidence. Quand les mots ne se disent pas, le corps et ses mouvements prennent le relais. Le mouvement, les mouvements coordonnés des corps, les contacts sensoriels proposent un récit. « *Le corps raconte avant la parole. Le corps parle, dégage un engagement possible ou non. Il y a des êtres et ce qu'ils dégagent, ce que le corps dégage. On dégage tous quelque chose, les corps sentent s'ils peuvent être en accord...ou en désaccord* » (Julie, comédienne-animatrice).

La faculté de se raconter et de se mettre sa vie en récit n'est pas donnée à tous. « *Autant de personnes qui ne peuvent pas assumer leur propre existence, qui ne savent pas se mettre debout face à un petit groupe de gens pour dire « je m'appelle Jean-Claude »* » (Jules, comédien-animateur).

Il ne faut pas que le théâtre-action cherche à tout prix à faire du théâtre : il y a une relation « amour-haine » avec le Théâtre. Il y a une volonté de s'en distinguer mais en même temps une volonté que celui-ci intègre pleinement le théâtre-action dans son giron. Les comédiens-animateurs ne sont pas des comédiens qui ont échoué dans les circuits classiques. « *Je sens un complexe dans le théâtre-action par rapport au théâtre classique. Ce truc de vouloir faire comme au théâtre, de dire que « nous aussi on fait du théâtre ! ». Et, en fait, oui on fait du théâtre mais ce n'est pas avec la même démarche !...C'est en ça que je ne sais pas si cela était une bonne idée de demander une*

reconnaissance « aux arts de la scène ». Je ne pense pas qu'il faut copier le théâtre » (Caroline, comédienne-animatrice).

Parfois même, l'esthétique fait défaut : *« Et oui, des fois je regarde un spectacle et la diction est mauvaise, les gens parlent trop vite ou pas assez fort, il y a des trous dans le texte, l'éclairage...c'est trois pauvres spots et une chaise pour décor... et la musique ! [...] Mais j'ai les larmes aux yeux, je sors du spectacle et j'ai les larmes aux yeux. Ce que je viens de voir m'a totalement chamboulé...et, on s'en fout de savoir qui de connu a participé [...] Pour moi, le théâtre-action et le théâtre, ce sont deux sports différents [...] Cela fait depuis 2001 que je fais du théâtre et c'est vraiment cette année depuis que je suis dans le théâtre-action, que je touche vraiment à l'essence du théâtre. Je comprends vraiment pourquoi le théâtre existe dans la société humaine...parce que c'est une nécessité, c'est vital ! [...] Le théâtre-action, et je trouve qu'il porte vraiment bien son nom à ce niveau-là, va directement agir sur des vies, sur des individus oubliés, mis à l'écart, voire carrément et simplement opprimés. Et que ce soit dans le milieu familial ou sociétal ou dans les deux à la fois. Donc, pour moi, il y a une grande révélation : cette possibilité que le théâtre soit un vrai outil d'action et malgré tout, qui reste de l'Art. Cela reste une activité artistique, mais profondément sociale aussi ! » (Jules, comédien-animateur).* Et si le théâtre-action était le théâtre du « vrai » ?

4.3 CONCLUSIONS

Les valeurs qui traversent les discours sont les suivantes : l'émulation, l'émancipation par l'art, l'égalité des places, le lissage des hiérarchies, l'auto-gestion, l'engagement politique, la commune humanité, la commune compétence, la commune capacité d'action, le mutuellisme, le choix du changement, la parole rendue, l'altérité et l'accueil de l'altérité, la bienveillance et la bienveillance, la résistance, la vigilance citoyenne, la capacité de dire non, le refus de la résignation.

Peu importe où nous sommes localisés, peu importe si nous nous connaissons ou travaillons en réseau, l'imaginaire du théâtre-action est communément partagé par tous les comédiens-animateurs interrogés. Il y a des divergences sur la légitimité du comédien animateur et sur la professionnalisation qui passe, ou non, par une école supérieure de théâtre. Les tensions entre la dimension sociale et la dimension artistique sont présentes. Le comédien-animateur navigue entre les deux, se sent obligé de se positionner. Certains pensent que l'inclusion dans le champ de l'éducation permanente³⁸ aurait pu faciliter les modes de subventions et permettre de projeter l'action dans un long terme plus sécurisé. D'autres défendent et revendiquent la reconnaissance comme « art de la scène ».

Le théâtre-action est un art vivant qu'il ne faut pas minimiser ou cantonner à une niche. Nous retrouvons dans les discours la notion de démocratie culturelle, d'abolition des frontières entre un théâtre pour les élites et un autre pour les désaffiliés de notre société. D'ailleurs, il y a un souhait commun parmi les comédiens-animateurs d'ouvrir la participation aux ateliers à un plus grand nombre. Chacun a une voix à faire entendre peu importe sa position sociale ou son statut social. La mixité sociale, la pluralité des récits et parcours de vie, l'entrecroisement de différentes catégories sociales, le couplage de différents arts (danse, arts circassiens, peinture, vidéo, etc) rendraient possible une meilleure visibilité du théâtre-action et une expérience du « vivre ensemble » plus réaliste. La réunion, l'association et la collaboration d'un plus grand nombre pourraient représenter un potentiel pouvoir d'action politique ou d'investissement de l'espace public.

La dimension politique n'est pas annihilée par la dimension sociale. L'engagement est réel et se vit au quotidien par les comédiens-animateurs. Il y a une hantise de l'engagement invisible ou manquant de puissance et de courage (notamment au regard des anciens). Comme le pense Jacques Ion, il prend des formes différentes dans nos sociétés contemporaines. L'engagement est mouvant, il se déplace dans la société civile et les causes épousées sont multiples. L'agir, l'action, le faire sont sensiblement plus essentiels que les causes défendues.

³⁸ « Selon l'article premier du Décret du 17 juillet 2003, une organisation d'éducation permanente a pour objectif de favoriser et de développer : une prise de conscience et une connaissance critique des réalités de la société ; des capacités d'analyse, de choix, d'action et d'évaluation ; des attitudes de responsabilité et de participation active à la vie sociale, économique, culturelle et politique » (<http://www.educationpermanente.cfwb.be>, visité le 09/08/2018).

Le public qui fréquente les ateliers a une multitude de noms et d'étiquettes : les chômeurs, les migrants, les femmes victimes de violences, les désaffiliés, les exclus à inclure, les personnes bénéficiant d'allocations sociales, les personnes faiblement formées, les précaires, etc. Le comédien-animateur doit faire émerger un groupe, une entité qui existe pour ses forces rassemblées et non ses faiblesses cumulées. Le public des ateliers rencontre des difficultés sociales protéiformes mais que le dispositif de l'atelier-théâtre peut mettre à distance. Le participant est en présence en tant qu'acteur social doté de compétences pouvant amorcer une possible émancipation, un autre « ici et maintenant », une perspective de changement, un agir ensemble. Cette idée de « commune compétence », de « commune dignité et humanité », le fait de reconnaître à autrui une égale compétence, n'est pas une idée innovante. Elle était déjà présente chez Proudhon au dix-neuvième siècle, elle est reformulée par Luc Boltanski dans les années nonantes et est de manière générale, partagée dans le courant de la sociologie pragmatique.

Les comédiens-animateurs subissent des pressions sur l'emploi. Ils doivent justifier leur statut d'artiste (travailler un quota d'heures mensuelles en tant qu'artiste pour ouvrir le droit à bénéficier d'allocations de chômage), ils travaillent au cachet (une forme de travail à la tâche), le dispositif APE est menacé d'une réforme qui restreindrait les possibilités pour les personnes et les associations d'en bénéficier, le plan-programme quinquennal (paradoxe d'un terme prévu à un contrat à durée indéterminée). Le choix d'un emploi dans le théâtre-action est aussi un choix rationnel au niveau économique et personnel. Il permet également aux comédiens-animateurs de différencier temps de travail et temps domestique. Ils identifient ce fait comme un avantage par rapport à une carrière d'artiste dans le théâtre plus classique. Le salariat dans le théâtre-action sécurise l'engagement. Le statut de salarié ouvre des droits et des protections sociales, le cadre de travail est donné par le contrat de travail (horaires, barèmes, congés payés). Certains choisiront la liberté contrainte du statut d'artiste pour mettre à distance toute forme d'institutionnalisation et d'instrumentalisation.

La notion de lien d'appartenance, de rencontre des solitudes, des corps qui s'accordent dans un même mouvement collectif, de reprendre pied dans la société civile et sociale, d'être à nouveau présent et visible pour autrui ; tout cela avait été mis en évidence dans la thèse de Rachel Brahy en 2012. L'expérience théâtrale se construit peu à peu, dans un second temps. Souvent l'entrée dans l'atelier-théâtre se fait en méconnaissance du jeu théâtral. La promotion de l'atelier-théâtre est réalisée sans nommer le jeu théâtral. Le caractère politique, les prémisses d'une critique sociale et sociétale apparaissent au fur et à mesure. La puissance de l'outil théâtral se dévoile tout au long du processus de création et parallèlement à cette mise en confiance des corps et du groupe.

Nous avons émis deux hypothèses au début de la recherche : une concernait le parcours académique des comédiens-animateurs et posait la question de l'influence sur la perception du théâtre-action. Les personnes interrogées sont toutes détentrices d'un diplôme universitaire ou de l'enseignement supérieur de type long. Ces titres sont souvent complétés par des formations pratiques autour des outils théâtraux

quand les personnes n'ont pas fait le Conservatoire. Il semble bien y avoir une influence (par rapport aux questionnements, à la recherche du sens de l'action, dans la nature des engagements multiples, dans la capacité à analyser l'action en train de se faire) mais il faudrait pousser l'investigation au-delà de leurs parcours académiques et remonter plus loin dans l'histoire familiale pour questionner la dimension du capital symbolique et culturel. La deuxième, interrogeait l'impact des principes de l'Etat-social actif sur l'agir des comédiens-animateurs. Ceux-ci subissent des pressions, des injonctions (souvent paradoxales, comme l'injonction à l'autonomisation) mais ils résistent grâce à la puissance de leurs valeurs et règles et grâce à la mobilisation des outils théâtraux. Ils ont la conviction que le théâtre peut libérer et émanciper, donner des opportunités d'expressions et de résistances.

Pour conclure, les comédiens-animateurs jouent et font jouer. Ils mettent les corps en mouvement, les font dialoguer et collaborer. Il y a construction de liens sociaux, un effacement de la solitude éprouvée, une ouverture des champs des possibles. Selon les comédiens-animateurs, le « passage » dans un dispositif d'atelier-théâtre est capacitant pour les personnes. Des amitiés sont créées, la parole a été libérée, le pouvoir de « gripper la machine » comme dirait Jules, comédien-animateur. Un peu d'utopie, un peu de révolution douce, un peu d'espoir et une somme d'humanité mais dans une société néo-libérale (ce qui est, bien souvent, une entrave aux pouvoirs d'agir de toutes ces personnes qui sont invisibilisées). Le théâtre-action fait mentir le monde politique et les acteurs du monde économique qui martèlent à l'envi que nous n'avons pas le choix qu'il faut accepter la rigueur, l'austérité et la diminution des droits sociaux (ainsi que la restriction à leur accès). Et ce, au nom d'un état (paradoxalement permanent) de crise. Or, nous avons le choix. Les comédiens-animateurs semblent le penser et guident leurs actions dans ce sens. Ils utilisent l'outil théâtral pour « faire émerger les capacités profanes d'émancipations des personnes » (Frère, 2015 :10) et « lutte[ent] contre l'idée bourdieusienne d'un déterminisme de la dépossession culturelle » (Frère, 2015 : 14). Jean Ziegler parle d'« insurrection des consciences » qui est en marche. L'imaginaire des travailleurs culturels du théâtre-action semble traverser le temps depuis plus de 50 ans, malgré les changements paradigmatiques, idéologiques et sociétaux. Le théâtre-action n'est pas (encore) mort. Vive le théâtre-action !

5 CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Nous avons choisi d'aborder le terrain de recherche dans une approche pragmatique. Les différentes méthodes d'enquêtes utilisées telles que les observations *in situ*, la participation observante, la conduite d'entretiens qualitatifs semi-directifs ont permis de récolter un matériel riche où nous pouvions déplier nos questionnements.

Le fil interrogatif s'est déployé autour d'un constat qui était : le renouvellement des travailleurs au sein des compagnies. Une nouvelle génération arrivait dans le champ du théâtre-action. Elle emmenait dans

ses cartons des parcours de formations, des expériences professionnelles précédentes, des référentiels, des règles. La société qui les avait vu naître était différente de celle des travailleurs culturels qui ont participé à l'émergence des compagnies de théâtre-action dans le décours de mai 1968.

Les cinquante ans de mai 1968 ont mis le focus sur ces générations, aujourd'hui proche de la pension ou déjà retirées du marché de l'emploi, qui ont imaginé qu'un autre monde était possible et que la révolution était la seule possibilité de voir advenir cet autre monde.

Une première partie de ce travail portait sur l'histoire du théâtre-action, sur les principaux changements sociétaux survenus au cours des cinquante années passées et sur les implications que ces changements ont eu sur le secteur du théâtre-action.

Une seconde partie a posé le cadre d'analyse et pour terminer une dernière partie a proposé une analyse des données empiriques.

En conclusion de ce travail de recherche, nous vous présentons les principaux développements et les pistes de réflexions qui continuent à nous interpeller.

L'individu s'ajuste aux situations de la vie sociale, il peut agir différemment selon les situations et l'intérêt qui prime « ici et maintenant ». Il justifie ses ajustements par ses discours, son langage. Ceux-ci sont imprégnés de ses valeurs, de ses règles et de ses imaginaires. Le comédien-animateur se trouve face à des situations injustes, contraires à la dignité humaine, face à des dénis de démocratie. Il se trouve en relative sécurité pour mener une action auprès des personnes qui vivent des phénomènes d'exclusion et de déliaison sociale. A ce titre, le dispositif de l'atelier-théâtre est une tentative de diminuer les inégalités sociales. Mais se pose une question paradoxale : capacitons-nous les individus pour les rendre plus autonome de poser des choix pour changer le monde ? Ou alors, pour répondre aux exigences du marché de l'emploi, aux principes libéraux de notre société ? Ou encore, pour correspondre aux attentes des partenaires ?

Si nous nous référons aux valeurs (la démocratie culturelle, une égale dignité, la solidarité, l'émancipation et la résistance par l'outil artistique, l'autogestion, horizontalité des positions hiérarchiques, etc) défendues par le théâtre-action à ses débuts, il y a plus de cinquante ans, nous pouvons affirmer, après l'analyse des discours, que nous sommes dans une continuité. Les visions du monde demeurent et guident les actions des personnes s'investissant dans le théâtre-action. Cependant, il y a eu de profondes mutations sociétales depuis les événements autour de mai 1968. L'ensemble des changements et les conséquences qui en résultent, ont conduit notre société à un basculement vers un Etat-social dit « actif ». Il faut que chaque individu soit entrepreneur de sa propre vie, de son propre succès. L'impératif d'activation et par conséquent le fait de ne pas devoir dépendre d'une allocation (matérielle, sociale ou financière), est au cœur de toutes les politiques sociales : « Soyez autonome ! », ce mantra se décline et se traduit dans tous les milieux de vie des individus. Le secteur culturel est

également contaminé. Les pressions, les injonctions de la société néo-libérale sont de plus en plus prégnantes.

Face aux idéaux et imaginaires très positifs, il y a des menaces, des risques qui entourent l'action des comédiens-animateurs. La relative insouciance de mai 1968 est révolue depuis longtemps. Après l'analyse des grammaires de l'engagement et de l'action menée par les comédiens-animateurs, nous avons identifiés trois hantises principales. Premièrement, la hantise de ne pas apparaître comme une personne « engagée ». La multitude des engagements professionnels et personnels, leur ponctualité et leur caractère changeant (Jacques Ion parle d'engagement « affranchi » et non plus affilié à une cause unique tout au long de la vie), le fait que chaque compagnie tente d'assurer sa propre survie (obtention d'un contrat-programme) et ne s'inscrit pas dans un mouvement commun du théâtre-action (sauf pour les petites compagnies en ruralité). L'ensemble de ces éléments peuvent invisibiliser ou diluer la teneur des engagements des comédiens-animateurs, qui vivent difficilement ce jugement. Deuxièmement, la hantise de perdre un revenu lié au travail. Il faut assurer un revenu pour payer son logement, assurer une existence à sa famille. Ils multiplient les projets et les engagements auprès d'opérateurs culturels ou auprès de plusieurs compagnies. La diversité des lieux de travail est une solution pour limiter l'incertitude liée à l'octroi des contrats-programmes. Les contrats à durée indéterminée ne le sont que le temps du contrat-programme.³⁹ Et troisièmement, la hantise de perdre son identité, sa légitimité ou sa reconnaissance en tant qu'artiste : perdre sa légitimité face à la Culture et au Théâtre, perdre son identité face à une éventuelle instrumentalisation ou récupération par un service partenaire, perdre la reconnaissance symbolique de leur titre ou formation, menace sur la légitimité en tant qu'artiste (et si la création est complètement ratée ?)

Le comédien-animateur agit en poursuivant plusieurs visées. Celles-ci sont individuelles et collectives. Leurs actions sont guidées par l'indispensable nécessité de travailler (injonction néo-libérale) et par la croyance qu'une action en faveur d'une commune humanité, rendra notre société meilleure. Ils visent la recherche de leur intérêt économique personnel et ils oeuvrent à doter les personnes dites faibles ou affaiblies, de capacités de parole pour résister et investir l'espace public. Les comédiens-animateurs ne doutent pas du pouvoir capacitant du dispositif de l'atelier-théâtre mais ils luttent contre l'utilisation de cette émancipation pour répondre aux pressions de l'Etat-social actif. Ils s'engagent dans leur emploi pour eux-mêmes et pour autrui. Ils répondent aux attentes de la société : ils s'activent, ils trouvent des contrats et des cachets, ils se mettent en projet, ils utilisent leurs ressources et capacités. Le réseau est mobilisé pour « réussir » cette insertion professionnelle et sociale. Mais il y a une dimension morale et altruiste dans cette démarche : la sécurisation personnelle permet de pouvoir s'engager pleinement dans l'atelier-théâtre qui doit conduire un plus grand nombre à prendre une place dans la société civile.

³⁹ Le Principe de « ne pas mettre tous ses œufs dans le même panier », pour reprendre une expression populaire.

Les tensions et paradoxes qui traversent les discours des comédiens-animateurs sont à mettre en lien avec les injonctions paradoxales véhiculées par notre société contemporaine mondialisée. Ils injectent et trouvent du sens à leurs actions par le biais du théâtre, par les voix qu'ils accompagnent dans leurs émergence et libération.

Les comédiens-animateurs sont trop jeunes pour avoir connus ou entendus les discours porteurs d'idéaux révolutionnaires lénino-marxistes. Ils sont conscients et réalistes face à l'inégal partage de la domination et des richesses. Ils sont effrayés par l'absence de dignité, par le déni d'humanité dont souffre une part toujours grandissante de notre société. Il serait injuste de leur reprocher de rester hors des arènes du combat politique, de considérer l'animation d'ateliers comme un emploi dont nous pouvons prendre congé.

Les personnes interrogées ont une vie personnelle hors du théâtre-action et elles souhaitent distinguer les engagements pris dans chaque aspect de leur vie. Ne serait-ce pas une conséquence des combats menés par les plus anciens pour une reconnaissance du statut de comédien-animateur et pour une sécurisation de l'emploi au sein du théâtre-action ?

Les spectacles et les créations nous posent une question directe : sommes-nous prêts à accepter que cela continue ? Avons-nous le choix d'une autre société ? Cette question, nous l'avons rencontrée dans toutes les observations *in situ* réalisées aussi bien dans les spectacles, les discussions, les ateliers, les discours des comédiens-animateurs, auprès du public des créations, dans les associations partenaires. Et si le début du mouvement de lutte contre la résignation commençait par la rencontre de toutes les personnes invisibles, comme une boule de neige qui prend de l'ampleur à chaque mouvement vers l'avant ?

Notre Etat-social actif individualise les souffrances, le traitement de la question sociale et les responsabilités face aux souffrances. Le théâtre-action contemporain joue un rôle d'union, de liaison et de rassembleur. Dans l'atelier se joue dans un premier temps, la rencontre des solitudes. Le pouvoir d'agir ensemble se construira dans le décours du dispositif. Les rencontres avec le terrain, autant de moments insolites, surprenants et diversifiés nous ont donné à voir une dignité humaine en action, une expérience du vivre ensemble qui fonctionne (même si les interrogations sur les effets à long terme demeurent). Les règles du théâtre-action contemporain sont identiques à celles déployées à ses débuts mais notre société actuelle impacte leur pleine réalisation. Le théâtre-action aujourd'hui navigue entre engagement et nécessité. La nécessité de travailler, d'assurer son existence matérielle mais également la nécessité de dire, de dénoncer, de ne pas laisser faire, d'agir pour un autre monde. Les comédiens-animateurs sont des équilibristes, ils doivent trouver la juste balance entre utopies et réalités néolibérales. Les personnes interrogées sont inquiètes, vigilantes mais absolument pas en désespérance.

La compréhension des données recueillies n'est pas achevée. Si nous devons poursuivre la recherche, nous explorerions deux directions : d'une part, le comédien-animateur et ses composantes sociologiques

(origines familiales, niveau socio-culturel des parents, lieu d'habitation, etc). En effet, pour en revenir à Pierre Bourdieu, après un détour par Luc Boltanski, il y a des liens à investiguer entre le capital culturel et symbolique des comédiens et leurs choix de carrière. Et d'autre part, les participants des ateliers. Comment reçoivent-ils l'action des comédiens-animateurs ? Quelles sont les visées de leur participation à un atelier ? Participation volontaire ou contrainte ? Les traces laissées par le dispositif (transferts et mobilisations) ?

L'entrée dans cet art vivant qu'est le théâtre-action fût passionnante, notre étonnement persiste toujours quant à son invisibilisation. L'enjeu est pourtant noble : libérer les voix des plus faibles pour les amener à participer à une vie sociale et citoyenne, l'émergence du « droit à avoir droit ». Face à une « commune condition de faiblesse » (Payet, Giuliani, Laforgue, 2015 :13), les travailleurs instituent une commune dignité humaine, valeur universelle par excellence. Les comédiens-animateurs sont des humanistes pragmatiques. Aujourd'hui, le théâtre-action est le lieu de rencontres entre des utopies et des réalités. Il mobilise des valeurs démocratiques et sociales. Cela autorise les personnes qui y travaillent d'injecter du sens dans leurs actions et de naviguer en tenant un cap dans les mers houleuses de notre société néolibérale. Les personnes en situation d'exclusion et de déliaison y sont accueillies avec bienveillance en faisant le pari de leur reconnaître des capacités de réalisation en tant que citoyen ou d'autonomie dans leurs choix.⁴⁰

Le théâtre-action en 2018, ne fait pas que du bruit, il continue à porter une voix⁴¹ oubliée, affaiblie, inaudible ou opprimée sur l'espace public. Il remplit un rôle politique mais il n'espère plus l'abolition de la domination. Peut-être doit-il assumer ce rôle politique et se donner à voir à un plus grand nombre. Que serait le théâtre sans son public ?

⁴⁰ Nous empruntons la définition de l'autonomie à Jean-Paul Payet et Denis Laforgue : « s'intéresser à l'autonomie des acteurs faibles, c'est donc s'intéresser à leur capacité (qui suppose un apprentissage) à suivre librement une règle d'action, sans y être contraint par autrui, tout autant qu'à inventer (et à intéresser autrui à) de nouvelles règles et normes d'action, et ce alors même qu'ils sont pris, « empêtrés » dans une (des) relations(s) asymétrique(s) » (Payet, Giuliani, Laforgue, 2015 : 13).

⁴¹ La voix de tous et non plus uniquement celles de personnes culturellement défavorisées.

6 BIBLIOGRAPHIE

BETTENS Ludo, 2014, « Aperçu d'un demi-siècle de création théâtrale comme outil de la démocratie culturelle », in LESAGE Sacha (dir.), *Le Théâtre de la Communauté : Oser être libre*, Editions du Cerisier, Cuesmes (Coll. Place Publique), pp. 13-66.

BIOT Paul (dir.), 2010, *Compagnie du Campus 1970-2010, quarante ans de théâtre-action*, Editions du Cerisier, Cuesmes (Coll. Place Publique).

BLONDEAU Céline, SEVIN Jean-Christophe, 2004, « Entretien avec Luc Boltanski, une sociologie toujours mise à l'épreuve », *ethnographiques.org*, consulté le 05/02/2018, <http://ethnographiques.org/2004/blondeau.sevin.html>.

BOAL Augusto, 2014, *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte, Paris (coll. Poche).

BOLTANSKI Luc, « Préface », in FRERE Bruno, 2009, *Le nouvel esprit solidaire*, Desclée de Brouwer, Paris (Coll. Solidarité et société), pp. 13-17.

BRAHY Rachel, 2011, « Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ? », *Mouvements*, Paris, n°65, pp. 79-90.

BRAHY Rachel, 2012, « S'engager dans un atelier-théâtre : vers une recomposition du sens de l'expérience », thèse de doctorat soutenue le 8/12/2012 à l'Université de Liège pour l'obtention du grade de Docteur en Sciences Politiques et Sociales.

CANTELLI Fabrizio, ROCA I ESCODA Marta, STAVO-DEBAUGE Joan, PATTARONI Luca, 2009, *Sensibilités pragmatiques, Enquêter sur l'action publique*, Peter Lang, Bruxelles (coll. Action Publique).

CEFAÏ Daniel, BIDET Alexandra, STAVO-DEBAUGE Joan, FREGA Roberto, HENNION Antoine, TERZI Cédric, 2015, « Introduction du dossier « Pragmatisme et sciences sociales : explorations, enquêtes, expérimentations » », *SociologieS*, consulté le 05 février 2018 sur <http://journanls.openedition.org/sociologies/4915>

CHATELAIN Mado, BOAL Julian, 2010, *Dans les coulisses du social : théâtre de l'opprimé et travail social*, Erès Editions, Toulouse (coll. Trames).

DEHAYBE Roger, 2014, « Une aventure, un combat... », in LESAGE Sacha (dir.), *Le Théâtre de la Communauté : Oser être libre*, Editions du Cerisier, Cuesmes (Coll. Place Publique), p. 7.

FRANSSSEN Abraham, 2003, « Le sujet au cœur de la nouvelle question sociale », *La Revue Nouvelle*, Bruxelles, n°12, pp. 10-51.

- FRERE Bruno, 2009, *Le nouvel esprit solidaire*, Desclée de Brouwer, Paris (Coll. Solidarité et société).
- FRERE Bruno (dir.), 2015, *Le Tournant de la théorie critique*, Desclée de Brouwer, Paris, (Coll. Solidarité et société).
- GENARD Jean-Louis, CANTELLI Fabrizio (2008), « Etres capables et compétents : lecture anthropologique et pistes pragmatiques », *SociologieS*, Théories et recherches, consulté le 27 mars 2018 sur <http://journals.openedition.org/sociologies/1943>
- ION Jacques (dir.), 2001, *L'engagement au pluriel*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne (coll. Sociologie, matière à penser).
- LESAGE Sacha (dir.), 2014, *Le Théâtre de la Communauté : Oser être libre*, Editions du Cerisier, Cuesmes (Coll. Place Publique).
- MOLÉNAT Xavier, 2009, « Luc Boltanski : Ce dont les gens sont capables », *Sciences Humaines n°208*, consulté le 05 février 2018 sur https://www.scienceshumaines.com/luc-boltanski-ce-dont-les-gens-sont-capables_fr_24271.html.
- NACHI Mohamed, 2013, *Introduction à la sociologie pragmatique : vers un nouveau style sociologique ?*, Armand Colin, Malakoff, (coll. Cursus-Sociologie).
- PAYET, Jean-Paul, GIULIANI Frédérique, LAFORGUE Denis, 2015, *La voix des acteurs faibles. De l'indignité à la reconnaissance*, Presses universitaires de Rennes, Rennes (coll. Le sens social).
- ROSANVALLON Pierre, 2014, *Le parlement des invisibles*, Seuil, Paris (coll. Raconter la vie).
- SCIEUR Philippe, VANNESTE Damien, 2015, « La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique », *Repères n°6*, consulté le 22 avril 2018 sur http://www.opc.cfwb.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=426bb8306ed4315ee0ff67e3e10cc6b6f15e0972&file=fileadmin/sites/opc/upload/opc_super_editor/opc_editor/documents/pdf/publications OPC/Repères N6 BAT BD.pdf
- SOULÉ Bastien, 2007, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociale », *Recherches qualitatives*, Québec, vol. 27 (n°1), pp. 127-140.
- STAVO-DEBAUGE Joan, 2012, « Le concept de « hantises » de Derrida à Ricoeur (et retour) », *Etudes Ricoeuriennes*, consulté le 17/10/2017 sur <http://ricoeur.pitt.edu/ojs/index.php/ricoeur/article/download/132/72&hl=fr&sa=X&scisig=AAGBfm1BKB0kJGsX-UpvRx34wDb1qJ-XzQ&nossl=1&oi=scholar&ved=0ahUKEwip5d7S1fHYAhVHJ-wKHQJHAb0QgAMIJigAMAA>.

THÉVENOT Laurent, 2011, « *Grand résumé de l'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement, Paris, Editions de La Découverte, 2006* », SociologieS, consulté le 08/12/2017 sur <http://journals.openedition.org/sociologies/3572>.

THEVENOT Laurent, 2015, « Autorités à l'épreuve de la critique, jusqu'aux oppressions du gouvernement par l'objectif », in FRERE Bruno (dir), 2015, *Le Tournant de la théorie critique*, Desclée de Brouwer, Paris, (Coll. Solidarité et société), pp. 269-293.

VANDENBERGHE Daniel, 2006, « L'archéologie du valoir. Amour, don et valeur dans la philosophie de Max Scheler. En Hommage à Paul Ricoeur (1913-2005) », *Revue du MAUSS*, Paris, n°27, pp. 138-175.

VERSCHUEREN Nicolas, 2011, « L'expression culturelle de la protestation dans un ancien bassin charbonnier », *Mouvements*, Paris, n°65, pp. 68-78.

VRANCKEN Didier, 2010, *Social barbare*, Couleur livres, Charleroi (coll. Question de société).

Texte de loi

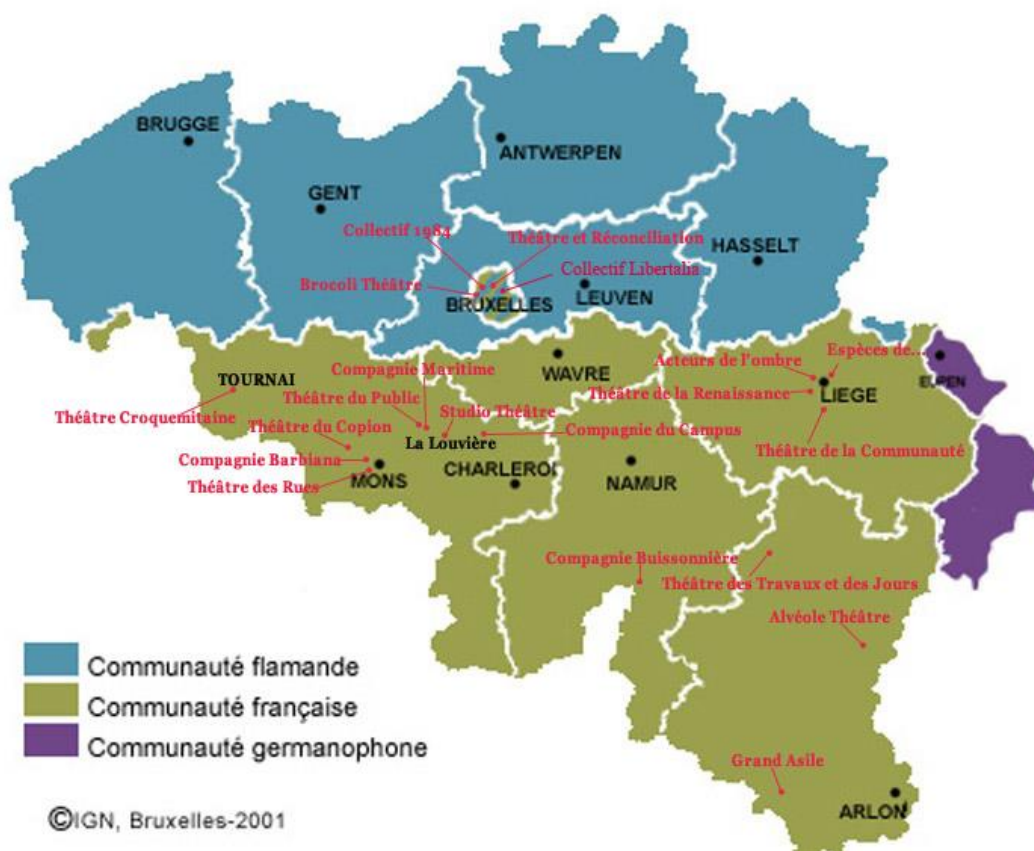
Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, pris en application du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène (A. Gt 25-03-2005, M.B. 02-08-2005).

7 ANNEXES

7.1 LES COMPAGNIES REGROUPÉES AU SEIN DU CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (CTA)

Informations concernant les compagnies regroupées au sein du CTA. Cette partie a été réalisée sur base des éléments d'informations disponibles sur le site internet du Centre de Théâtre-action (<https://www.theatre-action.be>, dernière consultation le 07/08/2018).

« Il y a vingt compagnies au sein du Mouvement du Théâtre Action. Reconnues par la Communauté française de Belgique, dix-huit d'entre elles sont conventionnées, deux sont associées au mouvement. Chacune est régie par une équipe et un système de gestion propre. Le Centre du Théâtre Action fédère ces compagnies et les soutient tant dans la promotion que dans leurs activités. » (<https://www.theatre-action.be/les-compagnies>, visité le 07/08/2018). La carte, ci-dessous illustre la localisation de ces compagnies sur le territoire belge (la carte se trouve également sur le site du CTA).





Rue du Petit Chêne, 95 à 4000 Liège

04/344.58.88

info@acteursdelombre.be

www.acteursdelombre.be



Avenue de la Gare, 15 à 6600 Bastogne

061/21.50.21

alveole@skynet.be

<http://www.alveoletheatre.be>



Rue de la Charité, 37 à 1210 Bruxelles

02/ 539.36.87

brocoli@skynet.be

<http://brocolitheatre.wixsite.com/brocoli>



Rue Grande, 17 à 5560 Houyet

082/ 66.75.86

lacompagniebuissonniere@gmail.com

<http://www.compagniebuissonniere.be>



Rue des Trois Crampons, 5 à 7012 Jemappes

065/ 33.99.63

compagniebarbiana@skynet.be

<http://barbiana.net>



Petit Chemin Vert, 120 à 1120 Bruxelles

02/ 262.08.84

1984@skynet.be

<http://collectif1984.net>



Chaussées de Waterloo, 377 à 1050 Bruxelles

0495/ 46.47.13

Collectif.libertalia@gmail.com

<http://collectif-libertalia.be>



Place de la Hestre, 19 à 7170 La Hestre

064/ 28.50.47

info@compagnieducampus.be

<http://www.compagnieducampus.be>



Rue Jonruelle, 13 à 4000 Liège

04/227.86.75

0499/208.349

info@cie-espècesde.be

<http://cie-espècesde.tumblr.com>

Le Studio-Théâtre de La Louvière

Rue Warocqué, 62 à 7100 La Louvière

064/ 22.58.46



Rue des Prisonniers Politiques, 281 à 6730 Bellefontaine

0498/52.84.58

063/57.98.06

theatre@sansaccent.be

<http://www.theatresansaccent.be>



Rue André Renard, 27 à 7110 à Houdeng-Goegnies

064/67.77.20

info@lacompaniemaritime.be

<http://www.lacompaniemaritime.be>



Place Abbé César Renard, 15b à 7730 Bailleul

069/ 84.79.85

tcroquemitaine@gmail.com

<http://theatrecroquemitaine.com>



Rue du Cerisier, 20 à 7033 Cuesmes

065/31.34.44

theatredesrues@skynet.be

<http://www.theatredesrues.be>



Avenue du Progrès, 17 à 4100 Seraing

04/341.52.00

thetaredelacommuante@actc.be

<http://www.actc.be>



Vieille-Route de Marenne, 4 à 6990 Bourdon

084/ 86.00.54

theatretj@gmail.com

<http://www.theatretj.be>



Rue de la Libération, 7 à 4100 Seraing

04/ 337.85.85

info@theatredelarenaissance.be

<http://theatredelarenaissance.be>



Avenue Louis Goblet, 112 à 7331 Baudour

065/ 64.35.31

theatreducopion@skynet.be

<http://www.theatreducopion.be>



Rue de l'Est, 41 à 1030 Bruxelles

0494/41.16.47

Theatre.reconciliation@gmail.com

<http://www.theatreconciliation.org>



Quartier Théâtre

Rue André Renard, 27 à 7110 Houdeng-Goegnies

0476/08.37.40

0477/21.41.10

Amandine.melan@theatredupublic.be

Emmanuel.guillaume@theatredupublic.be

<http://theatredupublic.tumblr.com/>

7.2 LA GRILLE D'ENTRETIEN (DERNIÈRE VERSION)

Grille d'entretien mars 2018

Peux-tu me raconter ton parcours ?

La composition de ton équipe ?

Le statut des membres de ton équipe ?

Le choix du théâtre-action ?

Comment le définir ?

Quelles sont les valeurs véhiculées par le théâtre-action ?

Les ressources et ce qui facilite l'action au quotidien dans une compagnie de théâtre-action ?

Les freins ou ce qui entrave l'action ?

Les alliés du théâtre-action ?

Identifie-tu des menaces et/ou des risques autour du théâtre-action ?

Le public du théâtre-action ?

Les partenaires du théâtre-action ?

Que peux-tu me dire concernant l'évolution du théâtre-action ?

Et l'évolution de son public ?

Comment vois-tu le théâtre-action dans quelques années ?

En quelques mots, le théâtre-action : pour qui ? pourquoi ? les valeurs ? des mots-clés ?

Si tu avais tous les moyens à ta disposition, des supers pouvoirs, que ferais-tu ?

Conseils concernant des personnes à interroger ?