



Université de Liège

**FACULTÉ DE PSYCHOLOGIE, LOGOPÉDIE ET
SCIENCES DE L'ÉDUCATION**

*Département de psychologie de la Délinquance, des
Toxicomanies et des Inadaptations Sociales*

L'art au service du *care*

**Processus éthiques et thérapeutiques dans les
ateliers de théâtre-action**

Mémoire réalisé par Théo PAISLEY.

Sous la direction de Madame Fabienne GLOWACZ.

Lectrices: Rachel BRAHY

Sandra GASPAROTTO

Année académique 2022-2023

Remerciements

Il m'est impossible de ne pas commencer par remercier ma promotrice Fabienne Glowacz pour sa patience, sa confiance, sa sollicitude, ses conseils et la motivation qu'elle m'a apportés. Je tiens également à remercier l'ensemble de son service pour l'écoute, l'orientation et l'aide qu'ils m'ont fournies.

Il me faut également remercier l'ensemble de mes participants pour m'avoir accueilli et soutenu dans ce projet, pour s'être livrés à moi et, tout simplement, pour nos échanges intéressants. J'espère leur rendre hommage car ils sont, à mon sens, des êtres autant passionnés que passionnants.

Je souhaiterais remercier mes proches qui m'ont toujours soutenu et qui n'ont cessé de croire en moi, même lorsque l'espoir m'avait quitté. Je pense particulièrement à Laurence, Didier, Gisèle, Laurine, Laura, Lucie, Juliette et bien d'autres. J'ai également une pensée pour l'équipe de mon job étudiant, le Sun7, pour m'avoir soutenu et avoir voulu rencontrer mon objectif, la réalisation de ce mémoire, en aménageant mes horaires à la demande.

Je remercie mes lectrices Sandra Gasparotto et Rachel Brahy ainsi que Christophe Lejeune pour leur intérêt et leur temps consacré à ce travail de recherche.

Par ailleurs, ce mémoire n'existerait pas sans Rachel Brahy que je tiens à remercier tout particulièrement pour m'avoir confié son intuition de recherche, m'avoir accordé du temps mais, surtout, pour avoir mis sur mon chemin le théâtre-action et le *care*.

Au delà des résultats intéressants de cette recherche, ces deux domaines ont bouleversé mon existence. Le premier a révolutionné mes représentations quant à la production de la culture et fait comprendre que j'avais des choses à dire et que je pouvais exercer ce droit de manière légitime; Le second ayant posé des mots sur ma conception de l'être-humain et mes rapports aux autres, à moi-même et au monde.

Pour cela, je lui serai éternellement reconnaissant.

Préambule

Nous savons qu'il n'est pas courant dans le cadre d'un mémoire de développer un avant-propos mais celui-ci nous semble indispensable pour pouvoir saisir le cheminement de cette recherche.

Cette recherche a été réalisée sur trois ans (2020-2023). Initialement, ce mémoire devait porter sur l'art et la culture comme vecteurs d'insertion sociale. Puis, la crise du covid ayant rendu impossible de rencontrer *in vivo* les participants initialement choisis et de les observer dans leur milieu professionnel, le sujet du mémoire a été remanié avec l'accord de notre promotrice.

Suite à nos discussions avec Rachel Brahy (2020), nous avons finalement choisi d'orienter notre réflexion autour de la perspective du soin (*care*) dans les pratiques de théâtre-action, souhaitant réaliser une étude multi-informateurs avec des comédiens-animateurs de théâtre-action, des assistants sociaux et des chercheurs travaillant de près ou de loin avec le théâtre-action. Toutefois, suite à un décrochage majeur, non sans lien avec la solitude extrême induite par l'isolement des confinements successifs, ce projet n'a pu aboutir l'année de sa formulation. Néanmoins, ce décrochage ne nous a pas empêché de nourrir nos réflexions et le *care* est apparu comme un élément central dans cette recherche ainsi que dans notre vie.

Ainsi, à partir des suggestions de Rachel Brahy et des discussions avec notre promotrice Fabienne Glowacz, il nous est apparu intéressant de mettre en lien trois domaines: l'esthétique, l'éthique et la thérapeutique; D'autant plus qu'au fil de nos lectures, nous avons pu remarquer qu'historiquement au sein de ces disciplines, trois mouvements respectifs relevant globalement du courant de pensée humaniste ont éclos à la même période: le théâtre-action, la philosophie du *care* et le rétablissement.

Tout l'objectif de ce mémoire est donc d'essayer de faire des liens entre ces trois concepts en s'intéressant à un terrain de recherche qui nous a dès lors semblé évident: les comédiens-animateurs et comédiennes animatrices de théâtre-action.

Nous nous excusons d'avance auprès de nos lecteurs pour la longueur de cet écrit qui dépasse celle prévue par les consignes. Bien que nous ayons essayé de résumer au maximum, le sujet étant vaste et le matériel récolté étant très riche, nous ne pouvions faire autrement que de prendre le temps nécessaire afin de permettre une bonne compréhension de la matière, développer la réflexion et restituer la parole de nos participants.

Table des matières

Remerciements	2
Préambule	3
Introduction	7
I. Partie Théorique	9
1. L'éthique du care	9
1.1. Origines	9
1.2. Contours du care contemporain	11
2. Le rétablissement	14
2.1. Perspective historique	14
2.2. Définition	20
2.3. Caractéristique générales	21
2.4. L'empowerment	24
2.5. Limites et points de vigilance	25
3. Évolution des rapports à l'art et la culture	25
3. 1. L'art et la culture en politique	26
3.2. Les limites de l'accompagnement classique	29
3.3. Les dispositifs d'art participatifs	30
3.4. L'exemple du théâtre-action	33
II. Liens entre éthique, esthétique et thérapeutique & questions de recherche	36
III. Cadre méthodologique	38
1. Population étudiée	38
1.1. Constitution de l'échantillon	38
1.2. Considérations éthiques et déroulement de la rencontre	39
2. Considérations méthodologiques pour la récolte des données	40
2.1. La méthode par théorisation ancrée comme guide de recherche	40
2.2. Le care comme cadre méthodologique	42

3. Analyse thématique & méthode par théorisation ancrée	43
IV. Présentation des résultats: Contours du théâtre-action contemporain	45
1. Le cadre	48
1.1. Institutionnalisation du théâtre-action	48
1.2. L'espace: jeu et rencontres	53
1.3. Dangers/risques	55
1.4. Temporalité	57
2. La vulnérabilité	58
2.1. Les croyances négatives	59
2.2. La violence	60
2.3. La sensibilité	64
3. L'identité professionnelle	65
3.1. L'influence du parcours	66
3.2. L'engagement	66
3.2.1. Le Militantisme	67
3.2.2 Le Regard critique	68
3.2.3. Les convictions et valeurs	69
3.3. Les rôles et missions	71
3.3.1. Les qualités et aptitudes	71
3.3.1.A. La passion/l'intérêt/l'amour	71
3.3.1. B. L'observation	72
3.3.1.C. La communication	74
3.3.1.D. L'humilité	74
3.3.2. Rendre la culture accessible	75
3.3.2.A. La production artistique	75
3.3.2.B. La mise en visibilité	77
3.3.3. Animer	79
3.3.3.A. La légitimité	79

3.3.3.B. Faciliter la communication	80
3.3.3.C. S'intégrer/S'immerger	81
3.3.3.D. Développer l'esprit critique	81
3.3.4. Appropriation d'outils	82
3.3.4.A. Les techniques théâtrales	82
3.3.4.B. Autres formes artistiques	83
3.3.4.C. Les formations	83
4. L'impact	84
4.1. La production de culture	84
4.1.1. La création collective de spectacles	84
4.1.2. La créativité	85
4.2. La socialisation	87
4.3. Les effets ricochets	88
4.3.1. La transformation de soi	88
4.3.1.A. Redéfinir son identité	88
4.3.1.B. L'épanouissement personnel	90
4.3.2. L'empowerment	91
5. Synthèse de l'analyse et Interprétation	92
V. Discussion	96
1. Les ateliers de théâtre-action, un lieu du care?	96
2. Les comédiens-animateurs, des travailleurs du care?	98
3. La création collective: potentiel éthique et thérapeutique	102
Conclusion	106
Limites et perspectives	108
Bibliographie	110
Résumé	117

Introduction

Nous essayerons tout au long de ce mémoire de faire des liens entre trois grands domaines conceptuels:

- L'éthique à travers la mobilisation de la théorie du *care* tant au niveau du cadre conceptuel général que de la méthodologie utilisée pour cette recherche ainsi que l'analyse des résultats;
- La thérapeutique, notamment à travers l'évolution et la définition du concept du rétablissement et;
- L'esthétique en lien avec l'évolution des politiques culturelles en Belgique ces dernières décennies ayant amené le développement de dispositifs d'art-participatif dont fait partie le théâtre-action contemporain qui constituera notre terrain de recherche.

Toutefois, à l'heure actuelle, il n'existe que très peu voire aucune recherche cherchant à articuler ces différents domaines et concepts entre eux. C'est la raison pour laquelle cette recherche est une recherche qualitative de type exploratoire et réflexive.

Dans notre synthèse de la littérature, nous avons fait le choix de consacrer à chacun des concepts que nous mobilisons (le *care*, le rétablissement et le théâtre-action) une contextualisation historique, considérant qu'ils constituent ou participent, dans leur discipline respective (l'éthique, la thérapeutique et l'esthétique), à des changements radicaux de paradigme.

En effet, la deuxième partie de XXème siècle, marquée particulièrement par le contexte d'après guerre, semble avoir amené dans les sociétés occidentales une nouvelle conception de l'être humain et des rapports intersubjectifs. Ainsi, à l'issue de la seconde guerre mondiale, la liberté apparaît comme la valeur phare pour construire un monde plus juste et maintenir la paix. Cette valeur devient transversale à de nombreux domaines tels que la santé, le social, la philosophie ou encore la culture, insufflant de nombreux mouvements contestation qui tendent à mettre l'être-humain et le vivre-ensemble au coeur de leur attention (Castillo & Koenig, 2017; Martin, 2017). Ces mouvements de contestation constituent justement le point de départ des trois concepts que nous mobilisons. Par conséquent, cette rétrospective nous semble indispensable, d'une part, pour esquisser une compréhension avancée de ces concepts et, d'autre part, les mettre en lien entre eux ainsi qu'avec une société en mouvement, traversée par de profondes transformations au cours du dernier siècle.

Ces transformations ont en commun une nouvelle lecture de l'être humain, emprunt de la pensée humaniste, considérant que les êtres humains sont des être sensibles et vulnérables tout autant qu'ils peuvent se réaliser et s'aider mutuellement (Genard, 2016).

Bien que les publics défavorisés et éloignés de la culture constituent la partie la plus visible de cette vulnérabilité, ils n'ont paradoxalement que peu de visibilité sur les plans social et politique. Toutefois, ces publics défavorisés avaient et continuent d'avoir une pensée et des vécus qui méritent tout autant d'être exprimés.

Ainsi, notre partie théorique servira à décrire, définir et contextualiser l'éthique du *care*, le rétablissement et le théâtre-action notamment à travers la transformation des politiques culturelles en Belgique qu'il précède et dans lesquelles il finit par s'inscrire.

Ces trois parties nous permettront déjà d'établir des liens entre éthique, thérapeutique et esthétique qui serviront de base à nos questions de recherche et de guide à notre analyse.

La deuxième partie de ce travail sera constituée par une description et une explication du cadre méthodologique de cette recherche: la composition de notre échantillon, les considérations éthiques pour le déroulement de cette recherche, la méthode de recherche que nous avons choisie, les outils que nous avons mobilisés, la posture de chercheur que nous avons décidé d'incarner et, notre méthode d'analyse du matériel empirique récolté.

L'analyse et la présentation des résultats obtenus constituent la partie la plus conséquente de notre travail. Dans cette partie, nous présenterons nos résultats sous la forme d'une représentation graphique et expliciterons chacun des points abordés dans cette représentation en les justifiant avec des éléments discursifs, issus des transcriptions des entretiens que nous avons réalisés avec nos participants. Puis, nous réaliserons une synthèse de l'analyse et de notre interprétation des résultats.

Enfin, nous discuterons les résultats obtenus avec des éléments pertinents de la littérature scientifique et essayerons de répondre à nos différentes questions de recherche.

Cette partie nous amènera naturellement à conclure notre travail, à reconnaître ses limites et à réfléchir aux possibilités futures.

I. Partie Théorique

1. L'éthique du *care*

1.1. Origines

Bien qu'on puisse également trouvé des origines au concept du *care* dans l'Antiquité, c'est à Carol Gilligan, philosophe américaine que l'on doit l'origine du *care* contemporain dans les années 1980.

Ses travaux de recherche, inspirés par la montée du féminisme à l'époque, ont été les premiers à s'intéresser aux voix des femmes dans le domaine de la philosophie morale et ont pu démontrer, grâce à une théorie du développement moral nouvelle, qu'il existait une autre manière de réfléchir en termes d'éthique et, plus particulièrement, de morale (Gilligan, Kwiatek, Nurock, Laugier, Paperman, & Brugère, 2019; Gilligan, 2009)

Cette autre manière de penser est fondée sur une anthropologie de la vulnérabilité.

L'idée est que chaque être humain est vulnérable, il peut donc potentiellement vivre des souffrances et des difficultés à différents moments de sa vie. D'un autre côté, les êtres-humains sont interdépendants c'est-à-dire qu'il existe entre eux une compréhension mutuelle, presque innée, du fait de leur commune appartenance à l'humanité et du vécu singulier de leur existence.

Cette interdépendance est naturellement censée amener à des comportements de sollicitude.

En effet, l'observation de la souffrance ou des nécessités d'un individu, devrait nous renvoyer à notre responsabilité à l'aider ou répondre à ses besoins dans la mesure de notre possible (Gilligan et al., 2019; Ibos 2019; Paperman, 2010; Zielinski, 2010; Meurin & Youf, 2009).

L'idée plus générale que Gilligan avance c'est que l'ensemble des relations humaines (et même des relations avec le vivant) constitue la trame de l'histoire de l'humanité passée et future, trame qu'on peut représenter comme une toile d'araignée dans laquelle chaque point est connecté avec un autre et tous sont inter-reliés. En d'autres termes, chaque être-humain est inscrit dans un réseau de relations complexe mais, est également de manière symbolique, relié à toute l'humanité du fait de son appartenance à ce système. Ces relations produisent des histoires de vie, des vécus (Gilligan et al., 2019; Ibos, 2019; Péoc'h, 2011)

Par ailleurs, Carol Gilligan a développé cette théorie en réponse à la théorie du développement moral de Kolberg, théorie qui a été réalisée sur des hommes, par des hommes et pour des hommes et qui, pourtant, se définissait comme universelle. Cette théorie se rapporte davantage à l'éthique de justice qui prévaut dans notre société actuelle (Gilligan et al., 2019).

À ce stade, nous avons décrit l'éthique du *care* mais il convient de décrire également l'éthique de justice afin de saisir de quelle façon ces deux manières de penser et d'agir se réfèrent à des représentations différentes qui amènent à des comportements différents.

L'éthique de justice a pour pilier les droits et les règles. Cette éthique considère l'individu en tant qu'entité autonome distincte des autres, ayant des droits et pouvant les faire valoir, soit une conception de la morale juridique dans laquelle les individus ont des droits universels et où les conflits moraux sont résolus objectivement et équitablement moyennant l'accord des parties concernées, dans la limite de leurs droits. Nous sommes donc sur une conception « positionnelle », individualiste et hiérarchique qui repose sur la raison (Caillol & Deville, 2020; Gilligan et al., 2019). Elle se réfère à « *une vision où chacun, c'est-à-dire soi-même et l'autre, sera traité sur un pied d'égalité et où, malgré les différences de puissance et de pouvoir, les choses sont justes et équitables* » (Gilligan et al., 2019, p.102).

Cette éthique valorise des caractéristiques comme l'autonomie de jugement et d'agir, la prise de décision rapide et efficace ou encore la responsabilité qu'on associe traditionnellement à la masculinité et au monde public du pouvoir social. Ainsi, ceci explique en partie pourquoi une éthique de justice qui prône la séparation et la non-interférence entre les individus domine actuellement et pourquoi l'éthique du *care*, fondamentalement hétéro-centrée, a du mal à se faire une voie et se rendre audible (Gilligan et al., 2019; Péoc'h, 2011; Molinier, 2010).

En outre, à la lumière de ces différents éléments, on comprend aisément qu'hommes et femmes arrivent à l'âge adulte avec des représentations différentes en ce qui concerne les relations et donc, avec des comportements sociaux différents. En effet, il semble que nous ayons d'un côté la représentation des relations sous le prisme de la hiérarchie, relations imprégnées de danger et sous-tendues par un désir d'être seul et la peur sous-jacente que les autres s'approchent trop; Et, de l'autre, une représentation des relations sous le prisme du réseau de l'humanité qui apparaît comme une zone de sécurité en lien avec un désir d'être au centre de ce réseau et la peur sous-jacente d'être mis à l'écart (Gilligan et al., 2019).

C'est la raison pour laquelle, selon Gilligan: « *La hantise d'être abandonné et celle d'être pris au piège sont des craintes tellement opposées qu'elles donnent naissance à des conceptions différentes de la réussite et de la relation à autrui, ce qui entraîne deux modes d'action et deux manières d'évaluer les conséquences d'un choix* » (Gilligan et al., p.101-102)

Néanmoins, Gilligan n'a pas l'ambition d'établir des différences généralisables entre les sexes mais plutôt d'observer comment les personnes parlent d'elles-mêmes et des autres et l'implication pratique de leurs discours. Dans ce sens, elle revendique une éthique féministe, c'est-à-dire complémentaire avec l'éthique de justice et non opposée à cette dernière (Gilligan et al., 2019; Paperman & Molinier, 2011; Paperman, 2010; Gilligan, 2009).

1.2. Contours du *care* contemporain

Le *care* contemporain a également été porté au plan politique avec la philosophe Joan Tronto qui soutient que les théories éthiques dominantes, telles que l'éthique de la justice, ignorent les expériences concrètes et la vulnérabilité des individus (Tronto, 2008; Gaille, 2020).

Tronto (2009), cité par Gaille (2020) définit le *care* au sens large comme:

« *Une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre 'monde', en sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe de soutien à la vie* » (p. 57).

Tronto décline l'activité du *care* en quatre volets:

- Le *caring about* qui implique d'identifier un besoin;
- Le *taking care of* qui sous-tend la responsabilité de satisfaire le besoin reconnu;
- Le *care-giving* qui concerne de manière spécifique la pratique du soin et;
- Le *care-receiving* qui s'intéresse aux receveurs de cette pratique et à leur réaction par rapport au soin qui leur est prodigué (Gaille, 2020; Péoc'h, 2011; Tronto, 2008).

L'éthique du *care* prend en compte la nature relationnelle de l'être humain et reconnaît que nous avons tous besoin d'aide et de soutien à différents moments de notre vie (Gilligan et al., 2019; Ibos, 2019; Mourin & Youf, 2009).

Tronto propose que l'éthique du *care* soit étendue à la sphère politique pour inclure des pratiques de soin dans les politiques publiques.

Selon elle, les pratiques de soin seraient essentielles pour une société démocratique, et leur inclusion dans les politiques publiques aurait l'intérêt de promouvoir l'égalité et la justice (Gaille, 2020; Péoc'h, 2011; Tronto, 2008). Tronto discute également de la manière dont les marchés et l'économie peuvent être réformés pour inclure le *care* et la responsabilité sociale.

En effet, le mode actuel d'organisation du travail de nos sociétés occidentales, régit par des valeurs comme l'individualisation, la compétitivité, la productivité, la rentabilité ou encore la méritocratie, tend à produire ou perpétuer des situations problématiques qui à leur tour peuvent fragiliser ou créer de la vulnérabilité (Carlier, 2017; Paperman, 2010; Tronto, 2008).

À ce stade, il convient de démontrer que le *care* dépasse le simple cadre du « soin » et que cette traduction est sémantiquement insuffisante pour rendre compte de ce que cette notion recouvre (Péoc'h, 2011). En effet, la philosophie du *care* peut être mobilisée dans les situations de soin, de perte d'autonomie, notamment via la sollicitude, l'attention portée à autrui (ressource du *care*) (Gaille, 2020). D'une part, le *care* se manifeste dans la prise en considération du patient pour ce qu'il est c'est-à-dire une personne en souffrance ayant besoin de soin et, d'autre part, il se manifeste à travers les activités de soin au sens large par les professionnels, l'entourage et le patient lui-même, ce qui lui confère une place active dans son parcours de soin (Mourin & Youf, 2009; Svandra, 2008).

Le *care*, étant fondée sur une anthropologie de la vulnérabilité qui considère que chaque être humain est vulnérable et dépendant des autres (traits de la condition humaine), s'étend au-delà des seuls contextes médicaux puisqu'il renvoie à l'humanité en général et peut, par conséquent, être mobilisé dans toutes les sphères de la vie humaine. C'est la raison pour laquelle la traduction du terme *care* par « soin » risquerait de le limiter aux contextes médicaux, alors qu'il s'observe en premier lieu dans l'éducation parentale et l'apprentissage ou le non-apprentissage du souci à l'égard d'autrui et de la sollicitude à des membres de la société, à en devenir.

Ainsi, les institutions médicales ne constituent pas les lieux privilégiés voire exclusifs du *care* (Gaille, 2020; Gilligan et al., 2019; Ibos, 2019a; Péoc'h, 2011; Brugère, 2011)

Par ailleurs, les contours du *care* contemporain offre la perspective d'un large panel de ressources et d'outils du *care* permettant d'accompagner et de répondre à la vulnérabilité d'aujourd'hui (Gaille, 2020).

Le *care* est donc une activité avec des ressources plus qu'une disposition ou une attitude. Pourtant, Tronto avait remarqué que considérer le *care* comme une activité féminine basée sur la sollicitude que la mère prodigue à l'enfant, empêchait le *care* de s'étendre du domaine privé au domaine public (Gaille, 2020; Molinier, 2010; Brugère, 2011, 2009). Or, il est communément admis dans les réflexions autour du *care* contemporain que les métiers du *care* sont essentiellement occupés par des femmes et que ces métiers sont souvent dévalorisés et sous-payés (Dammame, Ibos & Makridou, 2022; Hirata, Glenn, Le Doaré & Kergoat., 2021; Laugier & Naves, 2020; Paperman & Molinier, 2011).

En somme le *care* coontemporain est constitué par différents postulats. Premièrement, il s'appuie sur une éthique de la sollicitude qui reconnaît l'importance des relations interpersonnelles et de l'attention aux besoins des autres. Il met l'accent sur la compassion, l'empathie et la responsabilité mutuelle. Cette éthique soutient que le soin ne doit pas seulement se concentrer sur la résolution des problèmes, mais aussi sur la construction de relations de confiance et de soutien (Hirata et al., 2021; Ibos, 2019; Gilligan et al., 2019).

En outre, le *care* adopte une approche holistique en reconnaissant que les individus sont des êtres complexes avec des dimensions physiques, émotionnelles, sociales, spirituelles, ect. Il s'agit de considérer la diversité des expériences et des besoins des personnes, en tenant compte de leur culture, de leur genre, de leur orientation sexuelle, de leur classe sociale et d'autres aspects de leur identité (Dammame et al., 2022; Hirata et al., 2021; Gilligan et al., 2019; Benelli & Modak, 2010; Zielinsk, 2010).

D'un autre côté, le *care* contemporain met l'accent sur la justice sociale. En effet, les inégalités structurelles peuvent affecter la capacité des individus à recevoir des soins adéquats. Il est donc important de promouvoir l'égalité d'accès au soin pour tous, en particulier pour les groupes marginalisés. Ainsi, les normes sociales traditionnelles qui dévalorisent souvent les tâches de soin sont remises en question. Une attention importante est également portée sur le contexte social, économique et politique dans lequel les relations de soin se développent. Cela peut impliquer de lutter contre les injustices structurelles, de promouvoir des politiques publiques favorables au soin ou de développer des pratiques de soin sensibles au contexte dans lequel elles prennent place (Dammame et al., 2022; Hirata et al., 2021; Laugier & Naves, 2020; Gilligan et al., 2019).

D'autre part, le *care* valorise le travail du *care*, qui comprend les tâches de soin et de soutien souvent invisibilisées et dévalorisées, généralement associées aux femmes.

Ainsi, il s'agit de mettre l'accent sur la reconnaissance et la valorisation de ce travail, qu'il soit réalisé dans le cadre familial, communautaire ou professionnel. Cela implique également de remettre en question les attentes traditionnelles en matière de genre et de redistribuer équitablement les responsabilités du *care* (Damamme et al., 2022; Hirata et al., 2021; Laugier & Naves, 2020; Gaille, 2020; Molinier, 2010; Tronto, 2008).

Enfin, un des éléments centraux du *care* contemporain est constitué par l'importance d'inclure les perspectives et les voix des personnes soignées dans les processus de soin en mettant en avant l'autonomie et la dignité des personnes soignées et en promouvant leur participation active à la prise de décision concernant leur propre bien-être. Cela peut se traduire par des pratiques de soin centrées sur la personne, une communication ouverte et une collaboration entre les soignants et les personnes soignées (Hirata et al., 2021; Laugier & Naves, 2020; Ibos, 2019; Zielinsk, 2010).

2. Le rétablissement

2.1. Perspective historique

Plusieurs auteurs (Wyngaerden & Allart, 2021; Pachoud, 2018; Castillo & Koenig, 2017; Bonsack & Favrod, 2013) s'accordent à dire que le concept du rétablissement constitue un changement de paradigme dans le domaine de la psychiatrie.

Afin de saisir comment ce concept est né et a évolué jusqu'à devenir ce que nous appellerons le rétablissement contemporain, il convient de retracer historiquement l'évolution de la psychiatrie à partir du XX^{ème} siècle. Ce détour historique nous semble indispensable pour comprendre, d'une part, ce qu'est réellement le rétablissement et, d'autre part, comment ce concept a modifié et continue de modifier les logiques de soin à travers son implémentation jusque dans les politiques de santé et les politiques sociales.

En 1908, un tournant majeur intervient en psychopathologie.

Le terme de schizophrénie est officiellement adopté en lieu et place du terme de démence précoce. Plus qu'une substitution sémantique, il s'agit d'une évolution majeure quant à la conception de la pathologie mentale et de son évolution.

En effet, le terme de démence précoce renvoyait à une conception déficitaire de la schizophrénie tel un trouble psychopathologique marqué par une détérioration de plus en plus prononcée avec le temps, ne laissant que peu voire pas d'espoir par rapport à l'issue de la maladie.

Une telle conception, qu'on peut qualifier de déterministe, ne s'intéressait qu'au trouble mental en lui-même, à son évolution et à ses causes au détriment du vécu de la maladie par les personnes qui en étaient atteintes, des conséquences du trouble sur le plan existentiel ainsi qu'aux possibilités et perspectives d'avenir portées par les patients eux-mêmes (Wyngaerden & Allart, 2021; Pachoud, 2018; Castillo & Koenig, 2017).

Cette conception déterministe a longtemps influencé la psychiatrie et le traitement des patients atteints de troubles mentaux et continue d'influencer certains praticiens.

Elle est notamment liée à une posture éthique « paternaliste » en référence à laquelle le soignant détient tout le savoir sur la maladie et dont le patient est dépendant quant à son devenir.

En psychiatrie, elle a été en partie à l'origine des traitements invasifs, voire extrêmes, des troubles mentaux tels que l'enfermement et l'isolement total dans une période que l'on peut nommer, « asilaire » (Castillo & Koenig, 2017; Bonsack & Favrod, 2013). C'est la raison pour laquelle, nous pouvons considérer cet événement comme un facteur déterminant dans l'évolution de la psychiatrie et l'émergence du concept du rétablissement.

Enfin, en 1939, est publié le Manuel de Base « Les Alcooliques Anonymes » dans lequel les notions de « transformation personnelle » et « d'accompagnement par les pairs » sont centrales et envisagées comme des leitmotivs pour tendre vers un mieux-être par rapport au trouble qu'est l'addiction. L'abstinence est envisagée comme moteur de cette transformation personnelle et est soutenue par un ensemble de personnes dans un mouvement commun favorisant sa pérennisation.

En outre, les rechutes ne sont plus considérées comme des échecs ou des retours à un état antérieur mais comme des étapes d'un processus long et complexe pour devenir abstinents. On trouve ici des valeurs centrales inhérentes au concept du rétablissement (Wyngaerden & Allart, 2021; Pachoud, 2018).

La seconde moitié du XX^{ème} siècle est essentiellement marqué par le contexte d'après guerre dans lequel la question des libertés devient fondamentale.

Tandis que le rejet de l'enfermement, exacerbé après les atrocités de la seconde guerre mondiale ainsi que le traitement des personnes atteintes de troubles mentaux par les nazis, a contribué à endiguer un élan de contestation des patients institutionnalisés contre l'éthique paternaliste de l'époque asilaire; L'arrivée des neuroleptiques a permis d'envisager le retour à la vie en société de patients atteints de pathologies mentales plus ou moins lourdes (Roy, 2019; Castillo & Koenig, 2017; Bonsack & Favrod, 2013).

Jusqu'alors, ces derniers étaient isolés de leur famille (et de la société en général) pour leur propre sécurité ainsi que celles des autres. Ils perdaient peu à peu leur autonomie à travers la détérioration de nombre de leurs aptitudes intellectuelles, physiques et relationnelles, ce qui était aisément attribué à l'évolution du trouble dont ils étaient atteints plutôt qu'aux stratégies d'intervention de l'époque.

Finalement, les rapports interpersonnels étaient proscrits ou du moins fortement déconseillés car ils auraient pu perturber l'équilibre mental et les patients étaient dans une posture passive, de dépendance extrême à l'institution. Ce sont les patients issus de cette époque asilaire qui sont à l'origine du concept du rétablissement à travers leurs récits autobiographiques (Pachoud, 2018; Martin, 2017; Assad, 2014; Bonsack & Favrod, 2013; Provencher & Keyes, 2010).

Ainsi, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, on observe la fermeture de nombreux asiles ainsi qu'une diminution considérable du nombre de patients dans les institutions psychiatriques fermées. Nous pouvons considérer cette période comme « post-asilaire ».

« L'éthique post-asilaire », qui voit ainsi le jour dans l'après guerre, dénonce le totalitarisme de ces institutions et se fonde sur l'autonomie des patients (Wyngaerden & Allart, 2021; Bonsack & Favrod, 2013). C'est à ce moment qu'apparaît le concept de réhabilitation psychosociale, stratégie d'intervention palliant à l'aliénation des ex-patients psychiatisés de l'époque asilaire.

Cette approche est centrée sur la récupération des compétences et la restauration des fonctions perdues de patients hospitalisés durant très longtemps, donc sur les déficits à combler, à réparer (Bonsack & Favrod, 2013). Cependant, l'environnement naturel et les rapports interpersonnels sont toujours considérés comme dangereux pour l'équilibre mental, car sur-stimulants, et bien que les interactions avec les proches soient plus nombreuses, on préfère l'encadrement dans des milieux protégés (hôpital de jour, ateliers protégés) à la vie dans la communauté, dans la société (Bonsack & Favrod, 2013).

Au travers de l'évolution de la société, de la psychiatrie et de sa patientèle, emprunt du contexte historique singulier que nous venons de décrire, apparaît dans le dernier quart du XX^{ème} siècle, aux alentours des années 1980, le concept du rétablissement.

Ce sont d'abord de nombreux récits autobiographiques écrits par des ex-patients psychiatriques de l'époque asilaire qui ont donné du sens à ce qu'est le rétablissement (Wyngaerden & Allart, 2021; Roy, 2019; Pachoud, 2018; Assad, 2014).

Plutôt qu'un retour à un état antérieur ou une suppression des symptômes, ces récits tendent à dépeindre une issue positive de la maladie malgré sa présence à travers l'acceptation de ses propres limites et la reconstruction d'une vie satisfaisante en lien avec les autres.

Ces récits ont été et continuent à être des vecteurs d'espoir, loin d'une conception déficitaire des troubles mentaux qui entraînait bien souvent la stigmatisation des porteurs de ces troubles (Wyngaerden & Allart, 2021; Roy, 2019; Castillo & Koenig, 2017).

Ainsi, le rétablissement est considéré comme un véritable processus porté par les ambitions, les objectifs, les projets et les choix personnels de ce qui en font l'expérience et, surtout, devient efficient grâce à leur capacité d'autodétermination (Wyngaerden & Allart, 2021; Assad, 2014; Bonsack & Favrod, 2013).

Le concept du rétablissement s'inscrit plus largement dans les mouvements « *de lutte pour les droits civiques ainsi que par l'expérience des groupes d'entraide pour [se rétablir]* » (Pachoud, 2018, p.170). Ainsi, l'interdépendance avec autrui et le droit à la dignité sont des caractéristiques essentielles du rétablissement pour toutes les parties prenantes de cette expérience (individu, pairs, intervenants) (Pachoud, 2018; Bonsack & Favrod, 2013; Provencher & Keyes, 2010)

Cela a contribué aux développements de nouvelles approches qui constituent « *un véritable changement de paradigme, en mettant l'accent sur la personne, ses intérêts, ses passions, son histoire, ses rêves, ect.* » (Slade, 2009, cité par Assad, 2014, p.77).

Ces approches ont permis de donner une place plus active aux personnes atteintes d'un trouble mental dans leur parcours de soin en soutenant et en s'intéressant à leur implication, leur expertise, leur discours, leur parcours et leur processus de rétablissement (Assad, 2014).

Dans ce sens, l'adaptation des pratiques de soin en matière de psychiatrie semble être caractérisée, d'un côté, par un intervertissement du pouvoir dans le domaine médical au profit des patients et, d'un autre côté, par le passage d'une éthique du *cure* à une éthique du *care* dans le traitement des troubles mentaux. Le terme « passage » réfère ici à la transformation de la posture éthique du soignant (Castillo & Koenig, 2017; Bonsack & Favrod, 2013; Provencher & Keyes, 2010).

En effet, la vision traditionnelle du rétablissement, issue du déterminisme, se base essentiellement sur la pathologie.

L'objectif premier et final reste la guérison à travers la réduction des symptômes voire leur suppression dans une perspective objectiviste. La réhabilitation psychosociale, adressée de manière privilégiée aux ex-patients fortement institutionnalisés s'inscrit globalement dans cette éthique du *cure* c'est-à-dire dans le « soigner », « restaurer », « réparer ».

Toutefois, l'éthique du *cure* pose le problème éthique de savoir à partir de quand et jusqu'où l'on peut considérer une personne comme complètement rétablie d'une pathologie dont l'évolution et les symptômes restent imprévisibles (Pachoud, 2018; Castillo & Koenig, 2017; Bonsack & Favrod, 2013; Provencher & Keyes, 2010).

Par conséquent, la perspective du rétablissement ne considère pas que cette « guérison » sur le plan symptomatique soit suffisante ni déterminante dans le rétablissement de la personne.

Les conséquences psychologiques et sociales d'un trouble mental sont importantes à prendre en compte car l'apparition du trouble est souvent à l'origine d'une modification des croyances sur soi et sur les autres et d'une stigmatisation sociale importante qui peut d'ailleurs être internalisée par les patients (auto-stigmatisation). Celle-ci peut avoir à son tour des conséquences importantes sur le milieu de vie de la personne (perte d'emploi, perte d'amis, perte de logement, perte de conjoint, isolement, exclusion...) même si les symptômes semblent en apparence disparus (Assad, 2014; Bonsack & Favrod, 2013; Provencher & Keyes, 2010).

C'est pourquoi, dans le rétablissement, les causes de la maladie sont délaissées ou passées au second plan et « être rétabli » est associé à l'idée de vivre pleinement avec son trouble en société (Roy, 2019, Bonsack & Favrod, 2013).

Ainsi, dans cette conception, « *les connexions sociales constituent une valeur essentielle du rétablissement* ». Il s'agit donc « *d'emblée de les [les patients] soutenir dans l'actualisation immédiate de leurs compétences dans un environnement naturel. L'objectif principal n'est plus l'autonomie de manière abstraite et solitaire, mais l'autodétermination dans une interdépendance avec autrui.* » (Bonsack & Favrod, 2013, p.229).

Les rapports interpersonnels ont donc toute leur importance, et le patient a une position active dans son parcours de soin qui correspond davantage à ses objectifs et valeurs.

L'éthique du *care* propose donc de s'intéresser au vécu des patients et de déterminer leurs besoins afin de co-construire avec eux leur parcours de soin.

Le praticien a confiance dans le savoir du patient en ce qui concerne le trouble dont il est atteint et l'aiguille du mieux possible vers un mieux-être dont le patient reste le premier acteur (Roy, 2019; Pachoud, 2018; Assad, 2014; Bonsack & Favrod, 2013).

Le risque de cette démarche se situe davantage dans l'incompatibilité ou l'incohérence des besoins, valeurs ou objectifs du patient avec le parcours de soin proposé, ce qui demande une plus grande flexibilité chez les praticiens (Martin, 2017).

Cependant, la logique médicale traditionnelle (*cure*) qui s'intéresse à l'évolution de la pathologie et sa guérison/rémission symptomatique, doit être complémentaire à la logique du rétablissement (*care*) qui vise davantage à optimiser le devenir de la personne (Pachoud, 2018).

Dans son article de 2018, Pachoud propose une lecture critique de la psychopathologie. Selon, lui, bien que les dimensions du bien-être subjectif et de la pathologie aient longtemps été présumées constitutives d'un même pôle, ces dimensions restent fondamentalement indépendantes. Par exemple, il est possible d'avoir des difficultés psychologiques ou de se sentir mal en dépit d'un trouble psychiatrique ce qui implique, réciproquement, la possibilité d'éprouver du bien-être et de s'épanouir tout en ayant un trouble mental.

Par conséquent, cette indépendance impliquerait, d'une part, que tout le monde puisse faire l'expérience du rétablissement, y compris en l'absence de pathologie et, d'autre part, qu'il faille développer des pratiques de soins propre à chacune de ces dimensions (Roy, 2019; Pachoud, 2018).

En somme, c'est en partie à cause de - et grâce à - cette logique psychiatrique traditionnelle que le concept de rétablissement a émergé dans un mouvement militant de contestation, issu des patients, contre l'offre de soin en psychiatrie, et en faveur de leur devenir (Pachoud, 2018; Martin, 2017; Provencher & Keyes, 2010).

Maintenant que nous avons décrit le rétablissement à travers une perspective historique, il convient de définir sur contexte sur le plan théorique.

2.2. Définition

En 1993, Anthony a formulé le concept de rétablissement en tant qu'un:

« Processus personnel et unique visant un changement d'attitudes, de valeurs, de sentiments, d'objectifs, de compétences et de rôles. C'est un moyen de vivre une vie satisfaisante, utile et emplie d'espoir, qu'elle soit ou non limitée par un trouble psychique. Le rétablissement implique la création d'une nouvelle signification et d'un nouveau but dans la vie de l'individu, qui apprend à dépasser les conséquences dramatiques des troubles psychiques » (cité par Wyngaerden & Allart, 2021, p. 45).

Cette définition a le mérite de définir le rétablissement comme un processus de redéfinition de soi et de transformation identitaire, et d'ouvrir cette expérience au delà des personnes atteintes d'un trouble psychique. Le rétablissement est un processus accessible à tous et requiert une participation active de celui qui s'inscrit dans une telle dynamique.

Ainsi, le rétablissement est une profonde expérience de transformation et/ou de redéfinition de soi et de son (ses) identité(s). Selon Assad, (2014) le rétablissement est un processus dans le sens où il s'agit *« d'un mouvement personnel de reconstruction de soi »* (Davidson & Strauss, 1992, cités par Assad, 2014) c'est-à-dire d'une motivation personnelle pour développer une nouvelle identité en y intégrant l'expérience vécue du trouble mental (et/ou des difficultés) et ses (leurs) conséquences vécues, dans une perspective d'adaptation (Wyngaerden & Allart, 2021; Castillo & Koenig, 2017; Assad, 2014).

Par ailleurs, une partie de la littérature scientifique conceptualise le rétablissement comme un mouvement vers l'avenir sous-tendu par l'aptitude de croire à nouveau en soi qui repose sur des caractéristiques telles que l'espoir, le développement de nouvelles aspirations, activités et ambitions dans une perspective plus large de développement personnel et d'un nouveau sens à la vie (Wyngaerden & Allart, 2021; Roy, 2019; Assad, 2014).

Par ailleurs, Assad (2014) se base sur la conception de Provencher (2002) afin décrire les caractéristiques pertinentes dans l'expérience du rétablissement.

En effet, l'expérience du rétablissement impacterait les niveaux intrapersonnel, interpersonnel, environnemental et interactionnel à travers l'établissement de nouveaux rapports avec soi-même, les autres, l'environnement et la vie en communauté.

En outre, il serait affecté par l'espoir et la spiritualité, la reconstruction et la complexification du soi, l'*empowerment* donc le pouvoir d'agir et, l'importance de relations significatives (Castillo & Koenig; 2017; Provencher & Keyes, 2010) .

En réalité, la construction d'un nouveau sens de soi est sous-tendue par un processus de transformation identitaire qui implique un mouvement de deuil et de redéfinition de soi. Ce mouvement est susceptible d'ouvrir de nouvelles perspectives en rendant la personne maître de sa vie et de son identité, identité dans laquelle elle pourra se reconnaître et dans laquelle la maladie ne la définira pas. D'un autre côté, cette redéfinition de soi peut également favoriser une meilleure conscientisation personnelle et sociale (Wyngaerden & Allart, 2021; Castillo & Koenig, 2017; Assad, 2014).

Ces différents processus intriqués et articulés entre eux forment l'expérience du rétablissement et amène les personnes vivant cette expérience à remettre en cause les absolus moraux auxquelles elles se réfèrent.

Dans tous les cas, de nombreux facteurs personnels et environnementaux, tantôt facilitateurs, tantôt freins, interviennent dans le processus du rétablissement.

2.3. Caractéristique générales

Nous citerons ici les éléments intervenants dans le processus de rétablissement qui nous ont semblé essentiels lors de nos lectures mais notre liste n'est évidemment pas exhaustive.

En premier lieu, comme nous avons pu l'aborder précédemment, l'espoir est un élément clé du rétablissement car il peut aider une personne à croire que les choses peuvent s'améliorer (Pachoud, Le Roy-Hatala, des Moutis & Cavroy, 2019; Covroy & Morterol, 2019)

L'espoir peut être renforcé par l'expérience d'autres personnes qui ont réussi à surmonter des problèmes de santé mentale similaires, ainsi que par l'encouragement et le soutien de la famille et des amis.

En effet, le soutien social est également un élément central du rétablissement, car les relations positives peuvent aider à renforcer l'estime de soi, à fournir des commentaires positifs, à offrir une écoute attentive, à aider à résoudre les problèmes et à offrir des ressources pratiques.

Le soutien social peut être trouvé dans les groupes de soutien, les amis, la famille et les professionnels de la santé mentale (Wyngaerden & Allart, 2021; Pachoud & al., 2019; Covroy & Morterol, 2019).

Les relations sociales positives peuvent faciliter le processus de rétablissement en offrant un soutien émotionnel, en aidant à combattre la stigmatisation et en fournissant des opportunités pour se connecter avec d'autres personnes ayant des expériences similaires.

A contrario, les relations sociales négatives ou abusives peuvent entraver le processus de rétablissement car elles tendent à fragiliser l'estime de soi et favoriser l'anxiété (Wyngaerden & Allart, 2021; Pachoud & al., 2019; Provencher & Keyes, 2010).

Or, la confiance en soi et en ses capacités peut favoriser le rétablissement.

Cela peut inclure la confiance en sa capacité à prendre des décisions, à résoudre les problèmes et à faire face aux difficultés. La confiance en soi peut être renforcée en apprenant de nouvelles compétences, en relevant des défis, en recevant des commentaires positifs et en se concentrant sur les aspects positifs de sa vie (Wyngaerden & Allart, 2021; Pachoud & al., 2019; Covroy & Morterol, 2019; Castillo & Koenig, 2017).

D'autre part, des environnements stigmatisants et discriminatoires peuvent rendre difficile l'accès à des soins de santé mentale de qualité et peuvent renforcer les attitudes négatives envers les personnes souffrant de troubles mentaux tout comme l'auto-stigmatisation qui fragilise l'estime de soi (De Freitas Girardi, Guba, Baudot, Gökdoğan & Sturm, 2019; Covroy & Morterol, 2019).

Dans ce contexte, il est important de lutter contre la stigmatisation en éduquant les autres sur la santé mentale, en participant à des activités inclusives et en encourageant les autres à parler ouvertement de leur santé mentale.

L'éducation et l'information sur la santé mentale et le processus de rétablissement peuvent être des facilitateurs à travers la création et la diffusion d'outils pour comprendre sa propre santé mentale, les différentes options de traitement et les ressources disponibles (Pachoud et al., 2019; Roy, 2019; Provencher & Keyes, 2010).

Par ailleurs, la reconnaissance des symptômes peut influencer favorablement le rétablissement en aidant la personne à identifier les signes de détérioration de la santé mentale, en permettant une intervention précoce et en aidant à prévenir les rechutes (Roy, 2019).

En outre, la santé physique est étroitement liée à la santé mentale.

Le maintien d'un mode de vie sain, y compris une alimentation équilibrée, une activité physique régulière, un sommeil suffisant et l'évitement de substances nocives, peut contribuer au rétablissement en améliorant l'humeur, la concentration et la santé en général (Covroy et Morterol, 2019; Pachoud et al., 2019; Castillo & Koenig, 2017; Assad, 2014).

Par ailleurs, les traitements efficaces, tels que les médicaments et la psychothérapie, peuvent faciliter le processus de rétablissement en aidant à gérer les symptômes et à améliorer le fonctionnement psychosocial. À l'inverse, les traitements inadéquats ou inappropriés peuvent entraver le processus de rétablissement en augmentant les symptômes, en induisant des effets secondaires négatifs et en fragilisant la confiance en soi et en l'avenir (Roy, 2019; Pachoud, 2019; Castillo & Koenig, 2017).

D'un autre côté, la spiritualité peut également aider une personne à trouver un sens à sa vie, à se connecter à quelque chose de plus grand que soi et à trouver une source d'espoir et de force. La spiritualité peut être exprimée de différentes manières, telles que la prière, la méditation, la connexion avec la nature ou la pratique religieuse (Assad, 2014; Provencher & Keyes, 2010).

Il est également à noter que tandis que les conditions de vie favorables, telles que l'accès à un logement stable, à la nourriture et à des conditions de travail satisfaisantes, peuvent faciliter le processus de rétablissement; Les conditions de vie précaires ou stressantes peuvent l'entraver en augmentant l'anxiété au risque d'aggraver les symptômes (Pachoud et al., 2019; Covroy & Morterol, 2019; Castillo & Koenig, 2017; Provencher & Keyes, 2010).

Enfin, les individus sont encouragés à prendre la responsabilité de leur propre rétablissement et à jouer un rôle actif dans leur processus de soin.

Cela peut inclure la prise de décisions éclairées, la participation active à des programmes de traitement, la gestion de sa propre santé mentale et physique, et la reconnaissance de ses propres besoins. Cette participation active peut faciliter le processus de rétablissement en favorisant l'autonomie et la responsabilité personnelle (*empowerment*) tandis que la passivité et/ou la résistance auraient plutôt tendance à l'entraver en limitant l'implication dans le processus de soin (Covroy & Morterol, 2019; Pachoud et al., 2019; Castillo & Koenig, 2017; Bonsack & Favord, 2013).

2.4. L'*empowerment*

Il nous a semblé important de consacrer au concept d'*empowerment* une explication plus longue car il nous semble être l'élément fondamental du processus du rétablissement.

L'*empowerment* est un concept complexe qui peut être défini de différentes manières selon les contextes et les domaines d'application.

Cependant, nous pouvons considérer l'*empowerment* comme un processus par lequel les individus acquièrent un plus grand contrôle sur leur vie et leur environnement, en développant leur capacité d'auto-détermination, composante clé de l'*empowerment*, c'est-à-dire la capacité d'un individu à prendre des décisions pour soi-même et à agir de manière autonome en fonction de ces décisions (Martin, 2017, Gagnon, 2012). Cette dernière est particulièrement importante dans les contextes où les individus sont vulnérables ou marginalisés, tels que les personnes atteintes de handicaps, les personnes âgées, les personnes ayant des troubles de santé mentale, etc (Martin, 2017; Jovet, 2014; Gagnon, 2012). La capacité d'auto-détermination implique la capacité de comprendre les informations pertinentes, de faire une balance coûts-bénéfices des options disponibles, de faire des choix informés et de les mettre en œuvre de manière autonome (Martin, 2017; Jovet, 2014).

Par ailleurs, l'*empowerment* est un concept transversal à de nombreux domaines et peut s'exprimer de diverses manières telles que: L'acquisition de connaissances et de compétences; l'accès à des ressources; La participation active (expression) et; les relations sociales positives (Trépos, 2017; Deutsch, 2015).

Dans tous les cas, l'*empowerment* implique un processus de transformation personnelle et/ou sociale. Ce processus peut être facilité par des acteurs externes comme les institutions publiques. Cependant, il est à noter que si l'on veut renforcer l'*empowerment* des individus, il doit être conçu comme un processus participatif qui implique un travail en réseau afin de garantir un véritable changement social durable (Guétat-Benard & Lapeyre, 2017; Jovet, 2014).

D'autre part, la capacité d'auto-détermination, composante clé de l'*empowerment* (et donc du rétablissement), est souvent considérée comme un droit fondamental de l'individu, qui doit être respecté et protégé. Cependant, elle peut être limitée par différents facteurs, tels que les barrières sociales, économiques ou culturelles, les stéréotypes, les préjugés ou les politiques restrictives (Martin, 2017; Trépos, 2015; Deutsch, 2015).

Pour renforcer la capacité d'auto-détermination des individus, il est important de leur fournir des informations claires et compréhensibles, de leur offrir des choix réels et significatifs, de les encourager à exprimer leurs préférences et leurs besoins et, de respecter leur droit à la prise de décision autonome. Les professionnels de la santé et les autres acteurs sociaux peuvent jouer un rôle clé dans la promotion de la capacité d'auto-détermination des individus, en les informant, en les soutenant et en les encourageant à prendre des décisions autonomes et éclairées (Martin, 2017; Deutsch, 2015; Gagnon, 2012)

2.5. Limites et points de vigilance

Toutefois, le processus du rétablissement dans le domaine de la santé et l'accompagnement social peut se heurter aux logiques institutionnelles et organisationnelles de rapidité, d'efficacité (prouvée objectivement donc, quantitativement) et de restitution de compte donc, de hiérarchie.

Finalement, Roy (2019) avance que la conception contemporaine du rétablissement a quelque peu dévié de celle des années 80 et de son aspect politique à travers le mouvement de contestation qui a rendu possible la prolifération de ce paradigme.

De nos jours, le rétablissement semble prodiguer des normes, qui s'alignent sur les attentes sociales et politiques, d'autonomisation et de responsabilisation donc, d'individualisation.

Cette articulation entre normativité sociale et rétablissement comporte le risque de transformer le rétablissement en un modèle universel avec des lignes de conduites à suivre, des idées préconçues, dépourvu de subjectivité qui finirait par favoriser l'exclusion de ceux qui ne suivent pas ces normes, qui ne se responsabilisent pas ou qui ne sont pas autonomes et, finalement, leur stigmatisation.

On peut apercevoir les dangers d'un rétablissement instrumentalisé par le pouvoir politique, économique, social ou médical, loin de la conception subjective et personnelle d'un rétablissement qui n'appartient finalement qu'à la personne qui met en place ce processus (Roy, 2019)

3. Évolution des rapports à l'art et la culture

Durant le XXème siècle, des tournants majeurs sont intervenus dans les domaines de l'art et de la culture, notamment à travers « *l'art asilaire en relation à la maladie mentale* » (Sens, 2017, p.306) mais aussi à travers l'évolution des critères académiques considérés pour juger la valeur esthétique d'une oeuvre d'art; Et particulièrement de l'absolu esthétique du Beau qui a longtemps prévalu dans ces critères (Genard, 2016). `

Jusque là, l'art et la production culturelle étaient, dans l'imaginaire collectif ou plutôt la société normative de l'époque, le ressort des artistes; Seuls personnes à être pourvues de la capacité de créer, possédant un talent inné et appartenant généralement aux classes sociales plus aisées qui permettaient d'obtenir les moyens nécessaires à la création d'oeuvres artistiques (Genard, 2016).

En revanche, de nos jours, l'art et la culture sont des médias de plus en plus mobilisés au sein des politiques. En effet, les activités et événements artistiques peuvent avoir des répercussions sur les politiques de santé publique et contribuer aux stratégies de promotion de la santé et aux préoccupations sociales (Heenan, 2006; Staricoff, 2006; Davies, Knuiman & Rosenberg, 2016).

En témoigne la multiplication des projets artistiques communautaires qui visent à sensibiliser la population générale tout en ravivant un intérêt nouveau pour les arts et la culture.

Ces nouvelles politiques transforment les représentations quant à l'art et la culture.

En effet, ces derniers sont désormais considérés comme des leviers de changement créateurs d'interactions sociales et répondent à un objectif général de lutte contre l'exclusion sociale et contre la rupture des liens, engendrées par le système des sociétés néolibérales modernes (Caune, 1996; Langeard, 2015).

Pourtant, les arts sont intrinsèquement liés à la santé et au domaine social et il est désormais communément admis que l'engagement artistique, qui concerne tant la création que la participation à des événements artistiques, présente de nombreuses vertus thérapeutiques et peut faciliter le processus de soin par l'intégration dans la communauté et la réduction de la stigmatisation (Davies, Knuiman & Rosenberg, 2016; Sapouna & Pamer, 2016).

3. 1. L'art et la culture en politique

Dans son article de 2005, Iblova, distingue trois niveaux du monde de l'art et de la culture.

Le premier, le plus général, renvoie à l'influence du contexte culturel spécifique à un pays qui dessine les contours du monde et de la culture en fonction de publics particuliers.

Le deuxième, revoie à l'accès à la culture de ces publics particuliers.

Enfin, le troisième considère l'art et la culture produites par ces publics particuliers.

Par exemple, la stigmatisation de certains publics dans une société à un moment donnée peut engendrer une série de stéréotypes qui rendront moins facile l'accès à l'art et la culture par ces publics et influenceront la manière dont sera reçu l'art et la culture qu'ils produisent.

De même, l'accès difficile à l'art et la culture par ces publics influencent leur capacité à produire de l'art ou de la culture (Iblova, 2005).

Le dogme de la démocratisation culturelle se réfère davantage au deuxième niveau c'est-à-dire celui de l'accès à la culture par des publics traditionnellement éloignés de la culture.

Bien qu'il constitue une avancée majeure en termes de diffusion et de consommation culturelle, les productions culturelles au départ restent essentiellement produites par le même type de classes sociales et offrent souvent à voir des lectures du monde de ce point de vue privilégié (Zask, 2016; Brahy, 2015, Loyer, 2008)

Néanmoins, le dogme de la démocratisation culturelle vise l'élargissement de l'accès à la culture et la participation à la vie culturelle. La démocratisation culturelle vise à garantir que tous les individus, quelle que soit leur origine ou leur situation sociale, puissent bénéficier de l'offre culturelle d'une société. L'accent est mis sur l'accès équitable aux institutions culturelles, aux événements artistiques, aux œuvres, etc. (Meyer-Bisch, 2019; Zask, 2016; Romainville, 2016; Brahy, 2015; Loyer 2008).

Ainsi, c'est une notion qui repose sur l'idée que la culture devrait être un droit universel et que tous les individus devraient avoir la possibilité de participer pleinement à la vie culturelle de la société. C'est la raison pour laquelle, la démocratisation culturelle passe notamment par des politiques culturelles visant à favoriser l'accès aux musées, aux spectacles, aux expositions, aux bibliothèques, etc; Au travers d'initiatives qui tentent de garantir cet accès équitable telles que la gratuité d'accès à certains événements culturels ou encore la création de tarifs réduits pour les personnes à faible revenu (Meyer-Bisch, 2019; Zask, 2016; Brahy, 2015; Loyer, 2008).

Toutefois, bien que l'inclusivité et la participation active à la vie culturelle soient des éléments importants dans la démocratisation culturelle, elles se heurtent souvent à l'inaccessibilité des moyens de production culturelle par les publics traditionnellement éloignés de cette production. D'une part, la stigmatisation des publics concernés impacte leur estime d'eux-même et donc leur capacité à se croire capable de produire de l'art ou leur légitimité à s'exprimer et, d'autre part, ces publics manquent de moyens et d'accompagnement pour produire de l'art (Bijon & Roche, 2019; Zask, 2016; Brahy, 2015; Loyer, 2008; Vaïs, 2002).

Finalement, la démocratisation culturelle s'est souvent réduite en Belgique à favoriser la consommation de culture, culture toujours produite dans un milieu élitiste qui n'offrait pas ou peu de représentations du monde du point de vue des publics stigmatisés (Brahy, 2015; Loyer, 2008). Or, ce qui n'est pas représenté n'a pas d'existence sur le plan social et politique.

C'est dans cette perspective que s'est développé le dogme de la démocratie culturelle.

Ce dogme est emprunt de l'idée humaniste que tout le monde possède en soi les capacités de produire de l'art mais également que chaque voix compte et que tout citoyen, y compris ceux qui sont traditionnellement éloignés de la culture, est un pourvoyeur légitime de culture (Germain-Thomas, 2020; Zask, 2016; Romainville, 2016; Brahy, 2015; Langeard, 2015).

L'évolution des politiques culturelles et sociales mais aussi de la manière de considérer les êtres humains, a progressivement amené à considérer que « *chacun possédait en lui des capacités créatives qu'il n'avait pas eu l'occasion d'actualiser* » (Genard, 2016, p. 2).

C'est d'ailleurs dans ce contexte particulier que se sont opérées des transformations récentes des politiques culturelles en Belgique et notamment le glissement du dogme de la démocratisation culturelle, qui visait à rendre accessible la culture aux publics éloignés de cette dernière afin de les élever, vers le dogme de la démocratie culturelle qui considère le pouvoir créateur de ces mêmes publics et donc, la production de la culture par ces publics (Meyer-Bisch, 2019; Genard, 2016; Fondu & Vermeire, 2015).

Mais plus encore que la production culturelle, la démocratie culturelle vise la participation des citoyens dans la prise de décisions et la définition des politiques culturelles au sein d'une société. Elle repose sur l'idée que la culture devrait être un espace ouvert à tous, où chaque individu a le droit de s'exprimer, de créer et de participer à la vie culturelle (Germain-Thomas, 2020; Meyer-Bisch, 2019; Genard, 2016; Fondu & Vermeire, 2015).

En Belgique francophone, la démocratie culturelle s'exprime à travers différentes initiatives et dispositifs qui visent à promouvoir la participation citoyenne, la diversité culturelle et la reconnaissance des droits culturels des individus. Ces initiatives sont soutenues par des politiques culturelles et des programmes spécifiques. Dans cette optique, des mécanismes de participation citoyenne sont mis en place pour permettre aux citoyens de contribuer aux décisions relatives aux politiques culturelles (consultations publiques, comités consultatifs, conseils participatifs ect.).

Les citoyens sont invités à partager leurs idées, leurs opinions et leurs besoins en matière de production culturelle (Germain-Thomas, 2020; Brahy, 2015; Loyer, 2008).

En effet, la démocratie culturelle encourage la co-création, c'est-à-dire la participation active des citoyens à la création artistique et culturelle. Des projets collaboratifs sont organisés, impliquant des artistes professionnels et des membres de la communauté, afin de favoriser l'expression collective et la diversité des perspectives (Germain-Thomas, 2020; Romainville, 2016; Langeard, 2015; Gaber, 2014).

Afin d'encourager ces créations collectives un accent est mis sur la création de lieux culturels ouverts et inclusifs, accessibles à tous les citoyens (centres culturels, bibliothèques, théâtres, musées...) qui proposent des programmes et des activités diversifiés, adaptés à un large public et favorisant la participation active (Germain-Thomas, 2020; Meyer-Bisch, 2019; Zask, 2016). Par ailleurs, l'éducation artistique et culturelle est intégrée dans les programmes scolaires tout comme l'accès à des activités culturelles pour les jeunes. L'objectif est de développer chez les jeunes des compétences artistiques et créatives, ainsi qu'une sensibilité aux différentes formes d'expression culturelle (Germain-Thomas, 2020; Zask, 2016; Langeard, 2015; Fondu & Vermeire, 2015; Loyer, 2008).

En somme, la démocratisation culturelle concerne l'accessibilité et l'ouverture de la culture à tous les individus, tandis que la démocratie culturelle se concentre sur la participation citoyenne et la prise de décisions collectives dans le domaine culturel. Ces deux concepts sont interdépendants et se renforcent mutuellement dans la mesure où une démocratie culturelle solide favorise la démocratisation culturelle en permettant aux citoyens d'influencer les politiques culturelles et de promouvoir une culture inclusive et diversifiée (Germain-Thomas, 2020; Meyer-Bisch, 2019; Romainville, 2016; Genard, 2016; Garber, 2014).

Genard (2016) lie ces transformations à la création de nombreux dispositifs d'art-participatifs en Belgique Francophone auprès de publics stigmatisés face aux limites de l'accompagnement psychosocial classique que nous développerons dans la prochaine section.

3.2. Les limites de l'accompagnement classique

L'accompagnement psychosocial classique que Boutinet (2007, cité par Pittet, 2011) appellera « accompagnement-visée » parce qu'il tend vers la poursuite d'un objectif spécifique comme la réhabilitation, une réalisation ou une production qui se base, de fait, sur les déficits (symptômes, manque d'emploi, de moyens, de logement, de maîtrise de la langue...), présente un certain nombre de limites.

Ce type d'accompagnement, qui implique des formalités administratives multiples, est fréquemment vécu comme intrusif et humiliant car il inscrit les bénéficiaires dans une position stigmatisée et les rend passifs dans la prise de décision et d'action, ce qui peut entraver le processus de rétablissement (Colignon, 2006).

D'autant qu'on peut considérer, en référence à la théorie miroir (looking-glass self) de Cooley (1964, cité par Belhadj-Ziane, 2017), que les bénéficiaires se font une image d'eux-mêmes et anticipent les jugements que cette image produit sur base du regard et du comportement de l'intervenant ce qui, en définitive, peut contribuer à l'auto-stigmatisation.

Ce type d'accompagnement s'oppose à « l'accompagnement-maintien » qui a pour but selon les propos de Boutinet repris par Pittet (2011) « *d'encourager et de soutenir l'individu dans une activité donnée* » pour lui permettre de « *trouver des ressources complémentaires pour s'engager dans une dynamique de transition en direction de la construction d'un état personnel plus favorable* ».

Ce type d'accompagnement peut passer par les ateliers d'art-participatif qui offrent alors un espace d'expression et d'échanges particulier et permettent de dépasser les barrières culturelles, les éventuelles difficultés de communication, d'accès ou d'accessibilité relatives aux éventuels « déficits » des bénéficiaires en s'intéressant davantage à leur capacité à produire du sens et des contenus, tout en donnant à l'intervenant l'opportunité de développer une relation privilégiée avec ces derniers (Joulia & Mezinski, 2017; Saada, 2018).

Effectivement, ces ateliers peuvent soutenir le développement des professionnels de la santé ou de l'intervention sociale en les rendant mieux équipés pour répondre à des questions sociales et éthiques, en particulier en augmentant leur capacité d'empathie et en favorisant une compréhension de la personne sans préconception, dans un contexte général de promotion de l'inclusion sociale (Staricoff, 2006).

3.3. Les dispositifs d'art participatifs

À la lumière de l'éclairage sur l'évolution des politiques culturelles en Belgique ces dernières décennies, nous pouvons comprendre que l'intervention par l'art dans la santé ou l'accompagnement social peut s'exercer de nombreuses manières allant de l'art-thérapie (psychothérapie) aux dispositifs d'art-participatif en passant par les sorties culturelles avec les usagers (Archambault, Dufour, Nault-Brière & Garel, 2015).

Dans le cadre de ce travail de recherche, nous concentrons davantage sur les dispositifs d'art-participatif dont fait partie le théâtre-action.

En effet, l'art, lorsqu'il est pratiqué dans un cadre social ou communautaire, peut augmenter les interactions sociales qui à leur tour peuvent augmenter le bien-être et potentiellement améliorer la santé (Twardzicki, 2008).

Hacking, Secker, Spandler, Kent et Shenton (2008), Leckey (2011), puis Sapouna et Pamer (2016) ont observé que plusieurs études de projets artistiques en milieu hospitalier montraient que ces activités pouvaient réduire les niveaux de stress, améliorer l'humeur, se détacher des difficultés médicales et problèmes de santé pour un moment, réduire les besoins en médicament, accélérer les taux de récupération, diminuer la pression sanguine, renforcer le système immunitaire, favoriser la relaxation...

Par ailleurs, l'utilisation des arts en santé peut être un moyen d'établir la communication et donner aux patients de nouvelles voies pour s'exprimer tout en stimulant leurs compétences communicationnelles et créatives ainsi qu'en renforçant leur estime d'eux-mêmes (Heenan, 2006; Twardzicki, 2008).

Les dispositifs d'art-participatif auraient des effets sur le l'estime de soi, l'anxiété et la dépression dans de nombreux contextes. En effet, de nombreux auteurs (Heenan, 2006; Hacking et al., 2006, cités par Leckey, 2011; Holt, 2008, cité par Leckey, 2011; Davies, Knuiman & Rosenberg, 2016; Goldie, 2007, cité par Sapouna & Pamer, 2016; Hui & Stickley, 2010, cités par Sapouna & Pamer, 2016) notent que l'engagement dans des activités artistiques/créatives améliore significativement l'estime de soi ce qui, dans certains cas, participerait même à l'amélioration de la qualité de vie. En outre, il existe un large consensus dans la littérature sur le fait qu'une estime de soi positive est cruciale pour le bien-être mental et social. Elle influence les choix, les buts, les objectifs et la capacité à faire face aux défis de la vie (Heenan, 2006).

Plus particulièrement, Maujean, Pepping et Kendall (2014) dans une revue systématique de littérature basée sur des essais contrôlés randomisés, démontrent que l'intervention par l'art, en plus de renforcer l'estime de soi, peut réduire significativement les symptômes dépressifs, les symptômes anxieux, diminuer l'état d'esprit négatif, réduire l'apathie et l'hostilité et ce, dans de nombreux contextes et auprès de populations variées (cancer du sein, vieillissement en bonne santé, Alzheimer, détenus et vétérans de guerre).

Ceci tend à renforcer l'hypothèse selon laquelle le renforcement de l'estime de soi dans le contexte de l'intervention par l'art peut s'opérer dans une multitude de contextes puisqu'il semble en partie imputable à l'engagement dans le processus créatif, aux opportunités de valorisation offertes, au sentiment d'accomplissement, à l'augmentation des compétences artistiques et/ou l'acquisition de nouvelles compétences, aux possibilités de développer un rôle social ainsi qu'au développement des relations interpersonnelles et l'élargissement des réseaux sociaux (Leckey, 2011; Stickley, Hui, Morgan & Bertram, 2007, cité par Van Lith et al., 2013; Van Lith et al., 2013).

En effet, les dispositifs d'art-participatif semblent trouver leur force dans la création de liens sociaux qu'ils suscitent (Colignon, 2006; Pittet, 2011; Caune, 2018).

En effet, leur cadre sécurisant concourt en partie à la socialisation des participants, les rituels permettant de favoriser un sentiment d'appartenance (Pittet, 2011; Vigneulle, 2019).

Cela mène alors à des échanges autour du partage et à la co-construction de savoirs, de sens (du symbolisme) d'une production artistique (Colignon, 2006; Pittet, 2009; Loser, 2014; Joulia & Mezinski, 2017; Saada, 2018; Caune, 2018).

D'autres recherches (Hacking et al., 2008; Leckey, 2011; Wood et al., 2013; Sapouna & Pamer, 2016) ont pu montrer que l'intervention par l'art pouvait améliorer de manière significative l'inclusion sociale en permettant aux participants d'exercer des rôles sociaux significatifs, ainsi que promouvoir les réseaux sociaux et accroître les interactions sociales à travers l'amélioration du bien-être psychologique et physique des participants.

Dans le même sens, Van Lith et ses collaborateurs (2013) dans une revue critique de la littérature, ont pu mettre en évidence que les dispositifs d'art-participatif pouvaient offrir des possibilités d'amitiés, d'affirmation et de soutien (Griffiths, 2008); Favoriser un sentiment d'indépendance et permettre aux participants de s'engager dans d'autres activités sociales après leur participation au programme (Heenan, 2006); Favoriser les aptitudes communicationnelles, l'expression et permettre l'établissement de relations avec des personnes partageant un intérêt commun (Stacey & Stickey, 2010).

Ainsi, les dispositifs d'art-participatif, et les effets expérientiels qu'ils génèrent, s'inscrivent de plus en plus dans l'accompagnement social dans une perspective d'*empowerment* des usagers (Genard, 2016).

Les continuums qui prévalaient autrefois et déterminaient les domaines de l'éthique, de la thérapeutique ou de l'esthétique tels que les continuums normal/pathologique, responsable/irresponsable, actif/passif, s'effacent peu à peu pour donner place à un continuum qui reconnaît la fragilité comme le potentiel de chaque individu allant de la vulnérabilité à la résilience, de l'incapacité à la capacité (Genard, 2016).

Ce continuum (vulnérabilité/résilience), plus juste, considère les ressources et forces qu'un individu peut mettre en place afin de tendre vers la résilience et, si l'individu ne peut, seul, tendre vers la résilience, l'accompagnement intervient dans une perspective d'*empowerment* c'est-à-dire un accompagnement qui permet à l'individu de retrouver sa propre capacité d'agir (Genard, 2016).

3.4. L'exemple du théâtre-action

Pour notre revue théorique, nous nous attacherons simplement à contextualiser historiquement le théâtre-action puisque notre analyse nous amènera à développer davantage ses caractéristiques. Nous faisons ce choix car nous considérons nos informateurs comme des experts de ce domaine, plus que la littérature sur ce sujet, à l'instar de Brahy (2012) qui a fait le choix méthodologique de considérer les comédiens-animateurs comme détenteurs d'un savoir expérientiel du théâtre-action, leur accordant une réelle compétence narrative dans une perspective historique, susceptible de fournir des données inaccessibles autrement.

Le théâtre action est né dans les années 1970 en Belgique francophone.

C'est un type de théâtre novateur dans le dogme de la démocratie culturelle car il invite ceux qui ne sont pas acteurs à jouer du théâtre et raconter leurs histoires à l'aide de l'accompagnement d'acteurs professionnels alors nommés « comédiens-animateurs » à travers des ateliers théâtre (Loyer, 2008; Brahy, 2012, Mourin, 2002):

« De la sorte, s'institue progressivement un acte théâtral inédit qui repose sur la brisure radicale du quatrième mur entre la scène et la salle » (Brahy, 2012, p.71).

À l'origine, ce type de théâtre a une visée politique plus que sociale ou thérapeutique.

En effet, il naît dans les usines et se veut être, par le biais de créations théâtrales, révélateur de réalités d'emploi et de logement difficiles ou d'injustices sociales, directement à l'origine des personnes concernées. Il s'agit d'un théâtre militant, en dehors des institutions, qui prend racine dans des mouvements sociaux porteurs d'idées, dans l'attente d'une réponse politique ou, tout du moins, pensé comme un acte politique (Brahy, 2011, 2012, 2015; Bijon & Roche, 2019; Vais, 2002).

La créativité théâtrale se fait alors l'interface entre deux mondes différents, le monde populaire d'une part, , à la recherche de voies d'expression, accompagné par les comédiens-animateurs dans ses réflexions, ses actions, ses mobilisations, ses luttes ect; Et, d'autre part, le monde politique, la bourgeoisie élitiste. Ainsi, à son origine, le théâtre action s'adressait particulièrement aux milieux défavorisés et aux classes ouvrières (Brahya, 2011, 2012, 2015; Loyer, 2008; Mourin, 2002; Vais, 2002).

Ces derniers « *auraient trouvé dans l'action culturelle un espace de renouvellement pour une action protestataire* » (Brahya, 2012, p. 74) tributaire d'un contexte historique marqué par l'effervescence de mouvements contestataires (post mai 68, début du féminisme, nouvelle génération issue de l'immigration d'après guerre...). Par exemple, on peut observer à cette époque, une série d'actions menées par des compagnies de théâtres-action soutenant la lutte ouvrière et militant pour de meilleures conditions de travail à travers l'occupation d'usines et l'action culturelle (Brahya, 2011, 2012; Loyer, 2008; Vais, 2002).

Ainsi, le théâtre-action des années 1970 revêtait un caractère révolutionnaire concordant avec une réalité historico-politique qui l'était tout autant (Brahya, 2012; Loyer, 2008).

Toutefois, nous l'avons vu, la multiplication des situations de précarité sociale a amené à une transformation des politiques sociales auparavant distinctes des politiques culturelles.

Les politiques sociales ont désormais pour objectif d'accompagner, d'autonomiser et, pour ce faire, elles incluent de plus en plus le recours à l'art ou la culture quitte à en modifier les objectifs initiaux (Bijon & Roche, 2019; Genard, 2016; Brahya, 2011, 2012, 2015).

Par exemple, le théâtre-action s'inscrivait à l'origine dans une perspective de démocratie culturelle et cherchait à permettre à des publics stigmatisés d'accéder à la production, à l'expression artistique tout en leur permettant de dénoncer par le biais du théâtre les injustices qu'ils subissaient et de les faire entendre à un public plus large. Désormais, les ambitions politiques du théâtre-action, toujours présentes, sont passées au second plan pour se concentrer davantage sur « *le travail sur soi* » mêlant occupation, émancipation sociale, autonomisation, renforcement de l'estime de soi, dans une perspective plus thérapeutique que politique (Bijon & Roche, 2019; Génard, 2016; Brahya, 2011, 2012, 2014).

Les ateliers théâtre ont aujourd'hui davantage vocation à tisser la trame commune de fragilités et de compétences individuelles à travers la créativité collective.

Par le biais d'exercices pratiques, le théâtre-action contemporain « *agirait au niveau de l'aisance verbale, des aptitudes relationnelles, du sens des responsabilités, autant d'aspects qui comptent aujourd'hui tellement dans le travail social. S'engagent alors d'autant plus facilement des partenariats avec les professionnels officiels de l'insertion et de l'accompagnement* » (Brahya, 2012, p.79).

La méthode de travail théâtral (d'animation) semble également avoir évolué d'une perspective sociale à utilité politique à une perspective subjective à utilité sociale, ce qui n'est probablement pas sans lien avec l'inscription du théâtre-action dans le registre de l'intervention sociale à travers les politiques culturelles dans lequel il s'inscrit désormais (Bijon & Roche, 2019; Genard, 2016; Brahya, 2011, 2012; 2014; Loyer, 2008).

En effet, selon le décret institutionnel de 2003 relatif au théâtre-action, ce dernier s'adresse de manière préférentielles à des publics « *socialement ou culturellement défavorisés* » (Brahya, 2012, p.78).

Les missions poursuivies actuellement se réfèrent davantage à une sorte de maïeutique du soi, plus psychologique, avec pour but d'aider des personnes vulnérables à exprimer leur fragilité, à reprendre confiance en soi et en l'autre, à pouvoir se dire et être entendue et participer à une redéfinition de soi à travers l'actualisation de compétences propres à la créativité théâtrale (Genard, 2016, Brahya, 2011, 2012, 2014; Vais, 2002) .

Ainsi, tant au niveau du public concerné que des objectifs poursuivis, il semble moins aisé actuellement pour les comédiens-animateurs de statuer sur l'essence même de leurs actions autrefois clairement définies (Brahya 2011, 2012).

Le théâtre-action d'aujourd'hui semble s'éloigner de la perspective militante et du public ouvrier. L'évolution des classes sociales et de la sphère politique mais également la politisation du théâtre-action, institutionnalisé désormais dans un décret au sein d'une politique culturelle clairement relevante du dogme de la démocratisation culturelle, semble avoir contribué à l'élargissement du public à toutes sortes de vulnérabilités c'est-à-dire de personnes vulnérables, précaires financièrement ou socialement (Bijon & Roche, 2019; Genard, 2016; Brahya, 2011, 2012, 2014, 2015).

II. Liens entre éthique, esthétique et thérapeutique & questions de recherche

L'éthique et la thérapeutique sont étroitement liées dans le domaine de la santé et du bien-être. L'éthique concerne les principes moraux et les valeurs qui guident la pratique thérapeutique. Par exemple, les professionnels de la santé sont tenus de respecter des normes éthiques telles que la confidentialité, le respect de l'autonomie du patient, l'équité dans l'accès aux soins, et le devoir de faire passer l'intérêt du patient avant le leur. Ainsi, l'éthique joue un rôle essentiel dans l'établissement d'une relation thérapeutique (Rush, 2017; Genard, 2016; Masquelier-Savatier & Blaize, 2012).

D'un autre côté, la relation entre l'esthétique et la thérapeutique est davantage investiguée dans les pratiques d'art-thérapie ou les dispositifs d'art-participatif qui utilisent les arts et l'expression créative comme moyen d'exploration, de guérison et de transformation personnelle et participent ainsi aux développements de nouvelles perspectives et à la promotion du bien-être psychologique (Eudes, 2020; Sens, 2017; Genard, 2016)

Néanmoins, le lien entre l'éthique et l'esthétique est moins évident. Certains auteurs (Lesch, 2021; Genard, 2016) soutiennent que l'esthétique peut être liée à l'éthique dans la mesure où l'expérience esthétique peut susciter des émotions, des valeurs et des jugements moraux. L'esthétique peut être intrinsèquement liée à l'éthique, car une appréciation esthétique peut conduire à une meilleure compréhension de la complexité morale et à une sensibilité accrue aux questions éthiques.

Selon Genard (2016) l'éthique concerne autant voire plus les sentiments moraux que les jugements c'est-à-dire que s'engager éthiquement correspond à défendre ses positions, positions liées à l'affectivité. Ceux qui, par leur comportement, transgressent nos convictions suscitent des sentiments en nous (choque, indignation) qui nous poussent à défendre nos positions.

Ainsi, les sentiments possèderaient une dimension cognitive, ce qui place l'éthique dans une position intermédiaire entre raison (jugement, argument) et affectivité (sentiments) (Lesch, 2021; Rusch, 2017; Genard, 2016).

C'est pourquoi, séparer l'éthique de l'esthétique n'est pas réalisable puisque « *tout engagement éthique présuppose une dimension esthétique, engage notre sensibilité* » (Genard, 2016, p. 4) que ce soit par le biais de sentiments positifs ou négatifs.

Et justement, l'éthique du *care* appelle à la sensibilité de la part des travailleurs du *care* car le fait d'être émotionnellement touché par une situation de vulnérabilité les poussent à se mettre à la place de l'autre et à lui venir en aide (Lesch, 2021; Sens, 2017; Genard, 2016).

C'est la raison pour laquelle, pour Genard (2016), la proximité entre ces deux domaines suggère que les expériences esthétiques puissent avoir des effets thérapeutiques (d'apprentissage, de transformation, d'amplification, de libération...) et sont susceptibles d'avoir une influence sur nos engagements éthiques.

Ainsi, « *puisque les expériences artistiques, culturelles, créatives sont des expériences chargées esthétiquement (...) on doit admettre que ces mêmes expériences portent en eux un potentiel éthique et donc peuvent avoir des intérêts, des effets... thérapeutiques* » (Genard, 2016, p. 4).

L'expérience esthétique tend à mobiliser la sensibilité et induire un sentiment de plaisir ou de déplaisir et est sous-tendue par un déplacement de l'attention et des préoccupations, ce qui est susceptible d'éveiller, d'ouvrir de nouvelles perspectives (Lesch, 2021; Genard, 2016).

Par exemple, l'art peut être utilisé pour susciter l'empathie envers les autres, pour remettre en question les normes sociales préjudiciables ou pour promouvoir des idéaux moraux (Lesch, 2021; Sens, 2017; Genard, 2016). C'est justement dans ce cadre que le théâtre-action intervient.

À travers notre partie théorique, nous avons pu montrer que rétablissement, *care*, et théâtre-action partageaient des caractéristiques communes dans leur développement.

En effet, ces trois mouvements sont nés dans des dynamiques de contestation et de libération.

Le *care* et le rétablissement sont interdépendants car le rétablissement tel que nous l'avons longuement décrit prend racine dans la philosophie du *care* et pourrait même être considéré comme une de ses expressions les plus signifiantes. L'art de son côté, et plus spécifiquement la créativité, peut participer au processus de transformation de soi.

Toutefois, sur le plan théorique, le lien entre *care* et art ou théâtre-action reste encore discutable, si ce n'est l'évidence que *care*, créativité et rétablissement considèrent l'être humain sous le prisme de ses potentialités et que le théâtre-action possède une dimension éthique dans son engagement politique.

C'est la raison pour laquelle, nous sommes demandés quels étaient les processus éthiques, esthétiques et thérapeutiques en jeu dans les ateliers de théâtre-action.

Influencé par nos lectures, nous faisons les hypothèses suivantes:

- Le théâtre action est un laboratoire du *care*
- Les comédiens-animateurs sont des travailleurs du *care*
- La créativité est un outil du *care*.

Finalement, nous nous intéresserons de manière plus spécifique à comment l'ensemble de ce dispositif particulier participe-t-il au rétablissement (processus de transformation de soi) de toutes les parties impliquées?

III. Cadre méthodologique

1. Population étudiée

1.1. Constitution de l'échantillon

Afin de répondre à notre question de recherche et de pouvoir mener nos entretiens, nous avons sollicité deux compagnies de théâtre-action à Liège.

L'une nous a été recommandée par notre promotrice, l'autre a été trouvée par nos soins. Nous ne citerons pas ces compagnies afin de garantir l'anonymat de nos participants.

Au total nous avons rencontré quatre comédiennes-animatrices, un comédien-animateur, une chercheuse, un ancien comédien-animateur fondateur d'une compagnie de théâtre-action et un stagiaire/participant aux ateliers de théâtre-action, soit huit participants.

L'ancien comédien-animateur nous a été recommandé par une des participantes que nous avons rencontrée.

Le stagiaire/participant n'était initialement pas prévu dans cet échantillon. Le hasard du terrain a fait qu'il était disponible et intéressé, ce qui nous a poussé à le recruter directement sur le terrain dans le cadre d'un entretien collectif.

La chercheuse que nous avons rencontrée nous a été recommandée par notre promotrice. Nous l'avons interrogée en 2021 en visioconférence, compte-tenu du contexte sanitaire de l'époque.

Tous les autres participants ont été rencontrés en 2023, en présentiel, sur leur lieu de travail respectif.

Notre échantillon est donc composé de trois hommes (25ans; 45ans; 64ans) et cinq femmes (32ans; 35 ans; 36ans, 39ans, 45ans). Bien que cette étude porte principalement sur les comédiens-animateurs, nous avons investigué les recommandations qui nous ont été faites et avons jugé que ne pas être comédien-animateur n'était pas un critère d'exclusion pour la participation à cette recherche. D'autant qu'il nous a semblé intéressant de multiplier les points de vue sur un objet d'étude qui reste le même: le théâtre-action.

Nous avons proposé la recherche sur base volontaire.

Ainsi, nos participants se sont tous montrés intéressés pour nous rencontrer et le bouche à oreille a principalement permis leur recrutement.

1.2. Considérations éthiques et déroulement de la rencontre

Notre recherche a reçu un avis favorable du comité éthique de l'université de Liège le 21.04.2021. Tous les participants ont participé à cette recherche sur base volontaire.

Dès la prise de contact, les participants ont été informés de nos intentions de recherche, du déroulement de la recherche et des modalités de traitement de leurs données, notamment via le formulaire d'information au volontaire. Ils ont tous signé au préalable un formulaire de consentement éclairé dans ce sens et il leur a été donné à tous la possibilité de nous contacter nous ou nos responsables en cas d'éventuel besoin.

Les entretiens ont été enregistrés grâce un dispositif audio sécurisé. Une fois enregistrés, nous avons transféré les données sur notre ordinateur personnel auquel nous sommes le seul à avoir accès. Nous avons procédé aux transcriptions mot-à-mot de l'ensemble des fichiers audio, en anonymisant les données. Cet anonymat est notamment garanti par la transformation des prénoms des participants ainsi que des personnes qu'ils citent. Nous seul connaissons la réelle identité des participants par rapport aux prénoms que nous avons utilisés pour l'anonymisation.

Toutefois, nous avons fait le choix, et ce uniquement dans les transcriptions, de ne pas rendre anonyme les institutions dans lesquelles travaillent nos participants car elles nous ont semblé être des spécificités importantes pour comprendre les données, qui pourraient être utiles à de futures recherches. Néanmoins, ces transcriptions restent disponibles uniquement en accès restreint pour garantir une bonne confidentialité.

Leur accès sera donné en accord avec les choix des participants c'est-à-dire à des fins de recherche, cliniques ou académiques. Une fois les retranscriptions réalisées, nous avons supprimé de notre ordinateur l'ensemble des fichiers audio recueilli .

Hormis la chercheuse que nous avons rencontrée par visioconférence, nous avons rencontré tous les autres participants sur leur lieu de travail dans lequel ils ont volontiers mis à notre disposition un local fermé qui nous permettait de respecter les conditions pour garantir une certaine qualité des enregistrements audio ainsi qu'une confidentialité des échanges.

Les entretiens ont duré entre une heure et une heure et demie en fonction de ce qu'avaient à dire les participants. Il leur a notamment été rappelé qu'ils pouvaient, s'ils le désiraient, mettre fin à la recherche à tout moment et ce, sans à devoir donner d'explication ou subir la moindre conséquence.

2. Considérations méthodologiques pour la récolte des données

2.1. La méthode par théorisation ancrée comme guide de recherche

La méthode par théorisation ancrée a été initialement choisie comme méthode d'analyse des données. Cette méthode complexe vise à produire de la théorie à partir d'un matériel empirique de type qualitatif. Par la rigueur et l'investissement qu'elle exige, cette méthode fait partie des méthodes qualitatives robustes et confère une certaine valeur scientifique aux résultats obtenus (Lejeune, 2019). Cette rigueur passe notamment par le suivi d'un certain nombre d'exigences et de recommandations, qui définissent ou orientent alors la manière même de réaliser la recherche, dépassant le cadre d'une simple méthode d'analyse de données (Lejeune, 2019).

Il s'agit notamment de documenter l'entièreté du cheminement de la recherche par divers comptes-rendus (de terrain, opérationnels, de réflexion...) et de faire toutes les étapes de la recherche de manière simultanée de manière à garantir un continuel va-et-vient entre le matériel récolté, la littérature et l'analyse. Ce va-et-vient permet de produire une théorie au plus proche de la réalité de terrain et de limiter la contamination du chercheur par ses lectures lors de l'interprétation des résultats. C'est la raison pour laquelle l'analyse possède une certaine valeur sur le plan scientifique (Lejeune, 2019).

Ainsi, bien que l'analyse thématique ait été notre méthode d'analyse principale, nous nous sommes imprégné de la méthode par théorisation ancrée, notamment pour réaliser nos guides d'entretien.

Un premier guide a été créé et testé sur notre première participante, la chercheuse.

Ce guide était pensé pour la méthode par théorisation ancrée et était donc construit de manière à rechercher les éléments de vécu expérientiel chez notre participante, comme le préconise cette méthode (Lejeune, 2019). L'entretien était une discussion orientée par des questions qui portaient sur le vécu et les relances étaient systématiquement basées sur ce qui était dit précédemment, ce qui explique qu'il soit plus différent des autres. Toutefois, nous avons fait le choix d'intégrer ces données dans l'analyse car le matériel récolté restait riche et pertinent quant à nos questions de recherche.

Pour les autres participants, chaque entretien était semi-structuré et divisé en quatre parties:

- La première partie était générale et avait pour objectif de contextualiser le cadre d'exercice professionnel de nos participants.
- La deuxième partie considérait les aspects professionnels des participants: leur propre méthode de travail, leurs rôles et fonctions...
- La troisième partie était davantage réflexive, l'instruction et/ou l'expérience des participants nous permettant aisément de leur demander de ce prêter à un exercice de réflexion: Il a été demandé aux participants s'ils connaissaient le *care* et s'ils y voyaient des liens avec le théâtre-action. Cette partie de l'entretien s'intéressait également aux effets des actions de nos informateurs.
- La dernière partie de l'entretien était plus personnelle: il s'agissait pour les participants d'être en introspection et de déterminer ce que ça leur faisait d'exercer ce métier. Leurs valeurs et leurs parcours ont été également questionnés.

Pour chaque entretien, notre guide était re-travaillé en fonction de la manière dont s'était déroulé le précédent et de nos lectures, comme le préconise la méthode par théorisation ancrée (Lejeune, 2019). Une grande part a été laissée à notre sensibilité en ce qui concerne le déroulement des entretiens. Ainsi, certaines questions n'ont pas été posées ou ont été posées différemment selon les entretiens. Toutefois, la structure générale de l'entretien, divisée en quatre parties, a systématiquement été reprise.

Enfin, nous avons réalisé « par hasard » un entretien collectif avec quatre participants issus de la même compagnie de théâtre-action. Nous n'avions pas prévu de réaliser un entretien collectif mais la réalité de terrain nous a offert cette opportunité que nous avons décidé de saisir.

Cet entretien particulier présentait l'originalité d'obtenir des réponses collégiales sur les aspects professionnels des comédiens-animateurs. Toutefois, pour les questions d'ordre personnel, il était systématiquement rappelé à nos informateurs que nous attendions une réponse individuelle, à tour de rôle. La dynamique particulière de cette entretien a permis d'obtenir des données originales, inter-connectées puisque complétées ou basées sur les réponses des uns et des autres.

Il nous a semblé que le déroulement de cet entretien collectif était plus tributaire du cadre que nous instaurerions que de la situation de groupe. Ainsi, nous considérons ces données au même titre que les autres.

2.2. Le *care* comme cadre méthodologique

La méthodologie de cette recherche a notamment été inspirée par la lecture d'un article de Caillol et Deville paru en 2020, intitulé « *Dans les yeux de la vulnérabilité : inviter l'éthique du care dans les protocoles de recherche* ».

Sur base de leurs expériences de chercheurs sur le terrain, les auteurs proposent l'éthique du care « *comme méthode pour développer une connaissance co-crée au service d'une transformation positive pour les chercheur.es comme pour les enquêtés.es* » (Caillol & Deville, 2020, p.100)

Pour les auteurs, les réalités émotionnelles et relationnelles du terrain qu'ils cherchent pourtant à comprendre, sont parfois rendues difficiles d'accès par les protocoles méthodologiques tout comme la préparation à ces réalités, surtout lorsque la différence entre les mondes des intervieweurs et interviewés est grande. Ces difficultés font jour au sein des échanges entre chercheurs et interviewés (Caillol & Deville, 2020).

Dans cette perspective, les recherches féministes ont contribué au développement de méthodes afin de « *déconstruire les rapports de pouvoirs entre personne détenant la connaissance (le chercheur - actif), et une autre qui ne la détient pas (les enquêtés - passif)* » (Caillol & Deville, 2020, p.101) dans le but de favoriser la co-production du savoir.

À l'inverse de la posture rigide traditionnelle du chercheur, une posture plus flexible dans laquelle l'incertitude et l'intuition sont valorisées plutôt que rejetées serait propice à cette co-production:

« *Considérer l'enquête comme une rencontre entre deux mondes peut alors aider à instaurer un processus davantage dialogique entre enquêté.es et enquêteurs. Avant de se confronter à une catégorie de population ou à un objet de recherche, l'enquête de terrain c'est avant tout échanger avec des individus* » (Caillol & Deville, 2020, p.102) et ces individus sont marqués par leur singularité, leur situation passée, présente et future (ambitions).

Ainsi, dans cet article, les auteurs montrent qu'à l'inverse de l'attitude de distanciation que prend traditionnellement le chercheur par rapport à son terrain de recherche dans une perspective quantitative d'objectivation des données, il pouvait être tout aussi intéressant d'adopter une attitude de proximité et de curiosité avec son terrain de recherche (Caillol & Deville, 2020).

Cette manière de mener une recherche comporterait l'avantage de limiter la contamination du chercheur par ses attentes de recherche ou ses lectures en laissant une place non négligeable à l'inattendu.

Il s'agit également de s'immerger complètement dans le matériel récolté, d'être attentif, d'une part, à ce que les discours verbal et non verbal des participants racontent d'eux et de la situation d'entretien qu'ils vivent et, d'autre part, à ce que nous ressentons en tant que chercheur dans une perspective d'introspection (Caillol & Deville, 2020; Lejeune, 2019).

Enfin, une autre prérogative est de ne pas limiter le discours c'est-à-dire de ne pas couper la parole aux participants, afin de laisser une place à l'inattendu mais également parce qu'ils sont considérés comme experts dans leurs domaines respectifs tandis qu'en comparaison nous sommes novices de ces mêmes domaines (Caillol & Deville, 2020; Lejeune, 2019; Brahy, 2012).

Par ailleurs, la méthode par théorisation ancrée partage ce postulat théorique.

3. Analyse thématique & méthode par théorisation ancrée

Nous avons choisi de procéder à une analyse thématique sur l'ensemble du matériel empirique récolté, la méthode par théorisation ancrée nécessitant davantage de temps, de données et de moyens. Toutefois, nous ne pouvons nier avoir été influencé dans notre analyse par la méthode par théorisation ancrée à laquelle nous avons été formé et il semble que les résultats ressemblent davantage à ceux produits par une analyse par théorisation ancrée.

Une fois l'ensemble des entretiens retranscrits, nous avons procédé à un premier étiquetage massif de l'ensemble des transcriptions (Lejeune, 2019). À ce stade, de nombreuses étiquettes ont été constituées par les propres mots des informateurs, repris tels quels (étiquettes *in vivo*) mais également par de simples paraphrases du discours des informateurs. Ce premier étiquetage nous a permis de rester au plus proche de ce que les participants avaient à dire, sans trahir leur discours par des interprétations subjectives de notre part.

Une fois cette étiquetage réalisé, nous avons réalisé un graphique sous forme de nuage de mots afin d'identifier les étiquettes produites qui apparaissaient de manière plus fréquente que d'autres dans le discours des participants. Ces étiquettes à fréquence élevée permettaient d'être un guide au service de notre analyse et nous ont permis d'identifier des catégories conceptuelles et des thèmes principaux (Lejeune, 2019). Nous ne considérons pas ce graphique comme un résultat mais comme un moyen personnel au service de notre analyse. Ainsi, il ne fait pas partie de ce mémoire. Sur cette base, nous avons tenté de regrouper l'ensemble des étiquettes produites en catégories plus grandes, puis en rubriques.

Nous sommes donc partis du plus particulier (étiquettes *in vivo*, paraphrases, sous-thèmes) c'est-à-dire d'éléments discursifs issus directement des entretiens, pour arriver au plus général (thèmes, catégories, rubriques).

De manière tout à fait inopinée, notre analyse a conduit à la production d'un contenu théorique que nous avons choisi d'intituler « contours du théâtre-action contemporain ». Bien que la production de ce contenu théorique ne faisait pas partie de nos objectifs de recherche, elle apporte à nos questions de recherche un éclairage unique.

Nous avons attribué un code à chaque participant, de sorte à ce que lorsque nous citons un participant le lecteur comprenne de qui il s'agit. Nous citerons donc de la manière suivante:

« ... » (Code., p)

Le code permettra d'identifier la transcription dont est issue la citation, son auteur et la page de la citation. L'ensemble des codes est repris dans le tableau ci-après:

Codes	Transcriptions	Participants
A	N°1	Elena
B	N°2	Louane
C	N°3	Iris
D	N°4	Ygor
E.1	N°5	Richard
E.2	N°5	Céline
E.3	N°5	Emma
E.4	N°5	Jonas

Par exemple (E.1., p.10) voudra dire que la citation provient de la transcription numéro 5, que son auteur est Richard et qu'on peut la retrouver à la page 10 de cette même transcription.

IV. Présentation des résultats: Contours du théâtre-action contemporain

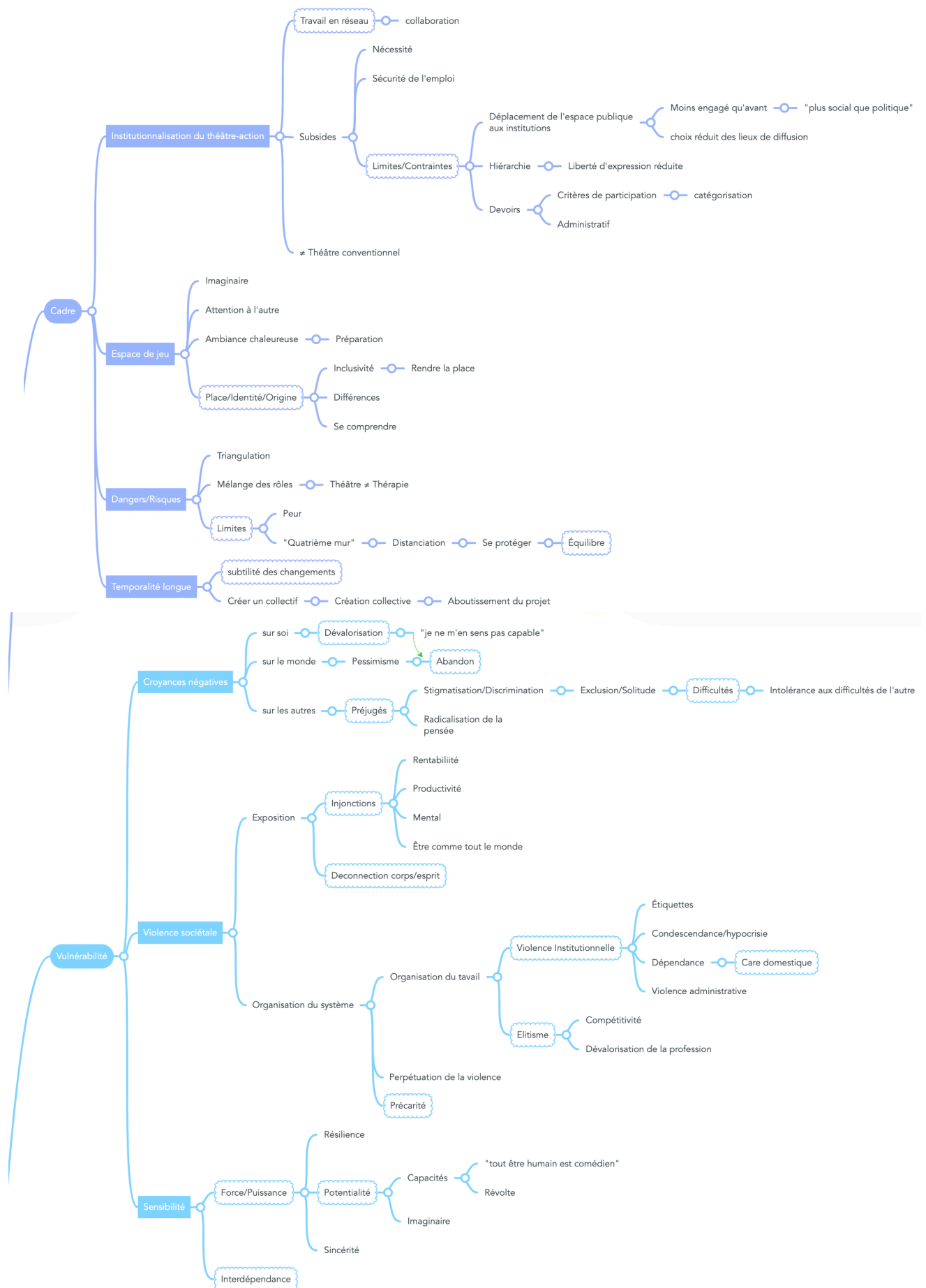
Notre analyse nous a donc conduit à la production d'un contenu théorique que nous avons représenté graphiquement sous forme de carte mentale et que nous avons choisi d'intituler « les contours du théâtre-action contemporain ».

Les extrémités du schéma sont constitués d'étiquettes *in vivo* soit des étiquettes formulées avec les propres mots des participants et des paraphrases. Ces étiquettes s'ajoutent à d'autres sous-thèmes identifiés, eux-mêmes reliés à des thèmes principaux (mots en forme de nuages), eux-mêmes reliés à des catégories conceptuelles (mots colorés en forme de rectangle), elles-mêmes reliées à des rubriques (mots colorés en forme de bulles), le tout relié à l'objet d'étude soit le théâtre-action et les comédiens-animateurs. Cette construction schématique démontre que tous les éléments que nous allons présenter sont inter-reliés entre eux par le théâtre-action.

Nous avons fait le choix de procéder à une analyse transversale des données dans le but de faire émerger une parole commune. Ainsi, nous n'avons pas discriminé les fonctions ou l'appartenance à une institution en particulier dans l'analyse des résultats. Bien qu'il aurait été probablement intéressant d'effectuer une analyse individuelle des données en plus de notre analyse, une grande part a été laissée à notre sensibilité durant l'analyse qui nous a mené à ce résultat.

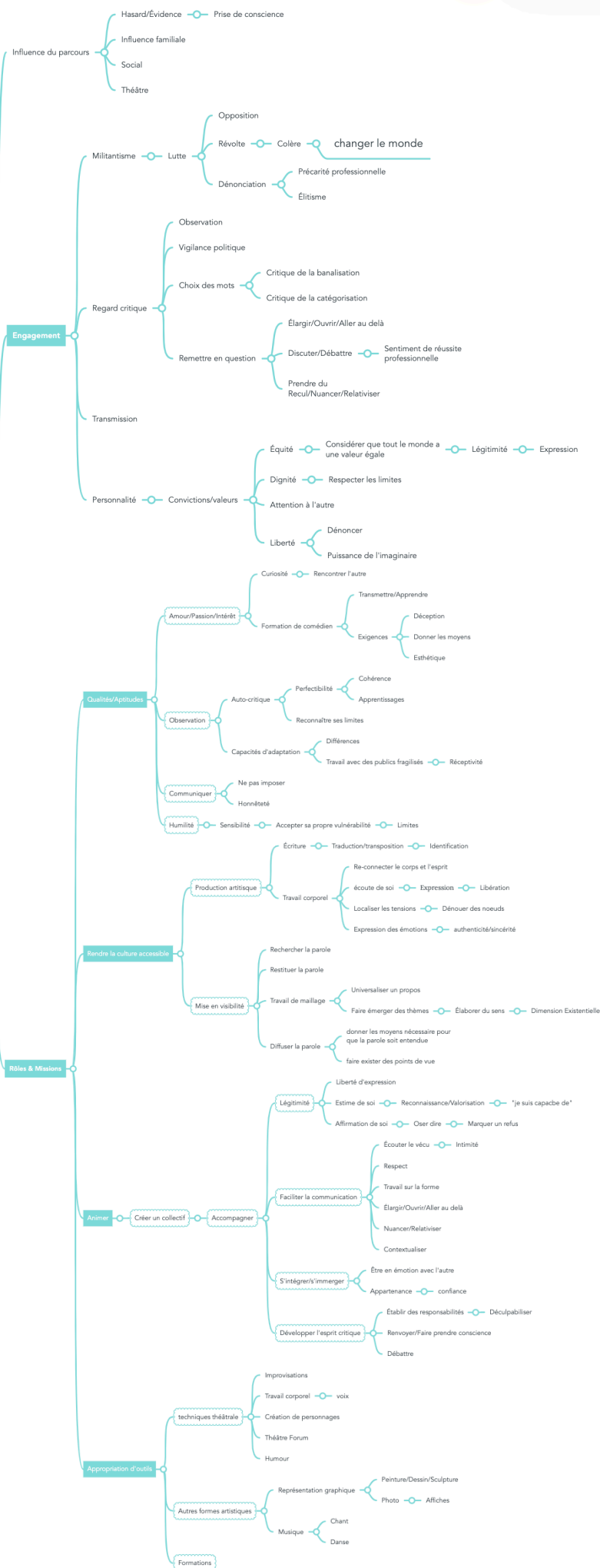
Enfin, la formulation et/ou l'assemblage des différents thèmes et catégories dépend également en partie de notre sensibilité dans la mesure où d'autres chercheurs auraient pu aboutir à une analyse ou une présentation différente. Pour que l'analyse ait une fin, nous avons dû nous forcer à y mettre un terme malgré nos envies d'aller plus toujours plus loin.

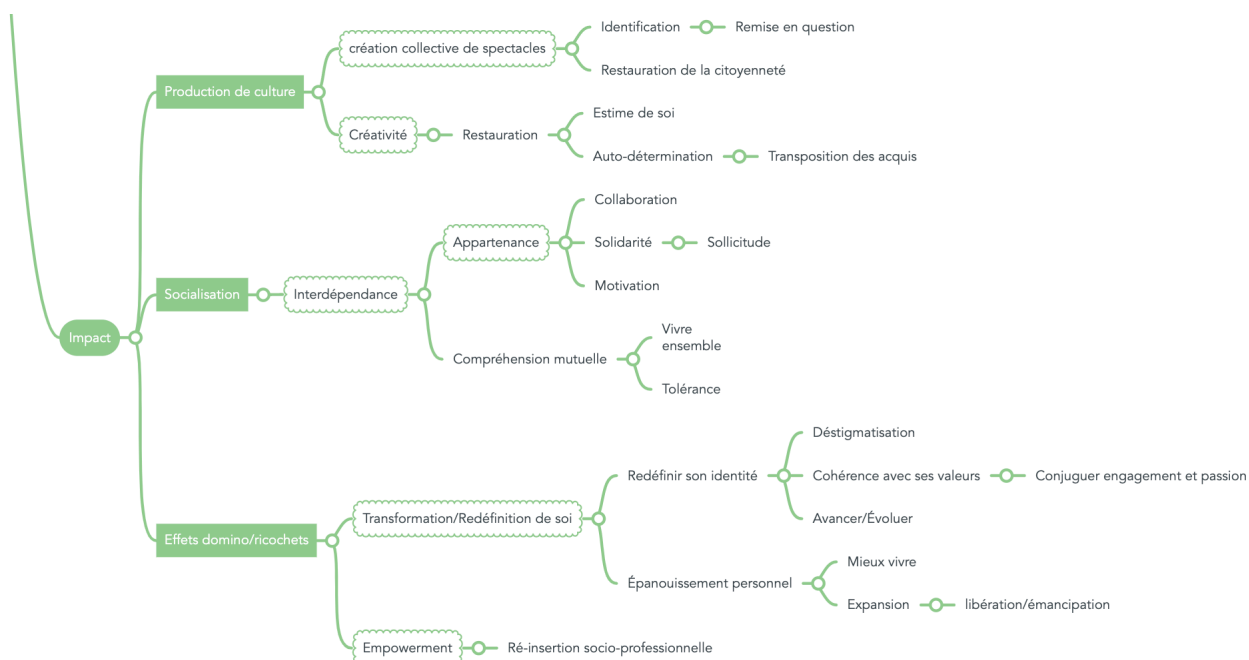
CONTOURS DU THÉÂTRE-ACTION CONTEMPORAIN



Théâtre-action

Identité Professionnelle





Afin de rendre la présentation des résultats cohérente nous la ferons en allant du plus général au plus particulier. Ainsi, notre analyse nous a conduit à identifier quatre grandes rubriques inter-reliées entre elles par l'objet d'étude (théâtre-action): Le cadre; La vulnérabilité; L'identité professionnelle et; L'Impact. Nous présenterons ces rubriques dans quatre parties distinctes et nous les justifierons avec des éléments discursifs issus des entretiens. Nous rappelons que de nombreuses étiquettes ont été formulées *in vivo* et ne pouvons qu'encourager nos lecteurs à lire l'entièreté des transcriptions pour approfondir leur compréhension de notre analyse.

1. Le cadre

« S'il y a pas le cadre ça ne fonctionne pas et ça ne fonctionne ni pour le comédien-animateur, ni pour la personne, ni pour le projet, ni pour les autres ni pour le collectif » (C., p.22)

Le cadre est apparu comme un thème central de notre analyse, nous avons donc décidé d'en faire une rubrique à part entière et de le développer à travers plusieurs catégories conceptuelles que nous avons identifiées: L'institutionnalisation du théâtre-action; Le jeu et l'espace; Les dangers et risques et; La temporalité.

1.1. Institutionnalisation du théâtre-action

Le théâtre-action a pour objectif de restituer la parole de personnes dont l'accès à la culture est plus difficile à travers la création collective de spectacles. La dimension politique est présente dans le message porté par le spectacle créé par ou à partir des participants.

Sur ce point le théâtre-action contemporain rejoint le théâtre-action d'origine:

« Ce n'est pas un théâtre conventionnel, c'est un théâtre engagé (...) Et le théâtre action pourquoi est-ce qu'il est arrivé dans les années 60? C'est parce qu'on voulait rendre la parole aux gens. Et les gens c'est lesquels? Ce sont ceux qui sont en rue, ceux qui sont de la minorité réduite » (B., p.1);

« On est peut-être plus ouvertement, sur les problématiques qu'on travaillait dans les groupes et dans les créations collectives, dans des choses qui étaient de l'ordre de la dénonciation, de l'analyse des rapports sociaux, avec une lecture en terme d'oppression, de domination que maintenant je pense (...) Sensibiliser, raconter, obtenir du soutien sur des luttes que ces gens menaient » (D., pp. 4-5)

« Les valeurs du théâtre action c'est rendre la parole aux gens donc évidemment les 21 compagnies, il y a personne de droite, on est de gauche. On est militant et on est engagé. Donc ça c'est le théâtre action pour tout le monde » (B., p. 18).

Toutefois, l'institutionnalisation du théâtre-action est apparu comme un thème central durant l'analyse: qu'ils soient plus jeunes ou plus âgés, tous les participants ont parlé de cette institutionnalisation car elle détermine en grande partie le cadre actuel des activités des comédiens-animateurs. Cette institutionnalisation, cristallisée autour du thème « subsides », présente un certain nombre d'avantages et d'inconvénients.

D'un côté, les subsides étaient devenus nécessaires à l'activité du théâtre-action pour embaucher et avoir plus de moyens:

« Donc quand on dit subsides c'est vraiment avoir de l'argent des gens du haut pour pouvoir faire notre métier » (B., p.4)

En outre, ces subsides offrent une sécurité d'emploi permettant l'embauche de temps-plein en tant que comédien dans une profession assez précaire:

« Au départ les premières embauches qu'on a eu c'était parce que l'ONEM nous emmerdait déjà [Cf. Violence]. Et que si on voulait continuer à faire ce qu'on voulait de notre temps, il fallait passer par sortir du chômage, faut pas être exclu, on va garder de la thune donc on a été commencé à chercher des subsides comme ça qui permettaient d'embaucher un puis deux puis trois puis quatre qui étaient protégés des menaces de l'ONEM et on jouait de cette façon là » (D., p.6)

« Et on est aussi ultra favorisé par rapport à nos collègues qui sont artistes-comédiens parce qu'ici on est dans une compagnie où on est engagé à temps plein. Quel artiste-comédien peut dire "j'ai un contrat temps plein de comédien" ? Donc c'est... c'est quelque part aussi une place privilégiée qu'on a » (E.1., p. 21)

« Je suis bloquée dans une institution avec des subsides parce que j'ai un enfant. Et que... Vu le métier que je fais et de vivre de ma passion... je sais qu'avec un enfant à ma charge, je peux pas me permettre de faire tout une année en Freelance. Je suis obligée de travailler dans une institution et de me dire que tous les mois j'ai de l'argent. Mais c'est parce que le système est comme ça, la société est comme ça et c'est ça qui est dégueulasse surtout pour les artistes [cf Violence - Précarité] » (B., pp. 23-25)

Les subsides ont permis de développer le travail en réseau et la collaboration entre les différentes institutions sociales, psychiatriques et culturelles:

« À l'époque je faisais du théâtre action, je suis pas sûr qu'il y a un CPAS avec lequel on aurait pu collaborer parce que ça aurait vite fait clasher quoi » (D, p. 5);

« Donc aujourd'hui on travaille plus avec des CPAS, avec des services d'insertion sociale, avec des ASBL qui travaillent en FLE » (C., p.2);

« Tout ce qui est travail avec l'extérieur donc avec tout ce qui est fédération, centre du théâtre-action » (C., p.1);

« On participe au plan de cohésion sociale de la ville de Seraing, ce qui amène notamment Cecile du coup à faire des ateliers avec des personnes du CPAS » (E.2., p.2);

« On travaille beaucoup avec (...) des écoles qui apprennent la langue française aux immigré (...) des centres d'handicapés (...) la psychiatrie » (B., pp. 1-2);

« Travailler avec tous les partenaires du territoire et qu'il y ait des échanges et qu'il y ait des réflexions communes avec que ce soit les maisons médicales, le CPAS (...) d'essayer de vraiment de faire vivre la culture dans la cité » (E.3., p. 7)

D'un autre côté ces subsides régissent le cadre du théâtre-action contemporain. Les lieux de diffusion et les publics sont choisis de manière à répondre à un certain nombre de critères afin d'obtenir et de pérenniser ces subsides. L'obtention des subsides est également conditionnée par un important travail administratif qui repose sur les compagnies de théâtre-action et les comédiens-animateurs:

« Et alors on a une autre partie qui vient du fond social européen. Et là c'est un financement qui est... qui est très très contraignant tant au niveau de la gestion administrative que de la justification, des justificatifs de subsides » (C., pp. 2-3);

« C'était beaucoup moins bureaucratique ça c'est sûr » (D., p. 6)

D'autre part, les critères de participation à certains ateliers amènent une catégorisation de certains types de public or, le théâtre-action dénonce la catégorisation et la stigmatisation:

« Donc pour être éligible au fond social européen il faut avoir plus de 18 ans et être sans emploi » (C., p.3);

« Les modalités d'évaluation sont devenues très très chiffrées, très très quantitatives avec des catégorisations de public. Ce qui nous était une monnaie qui nous échappait complètement. On en avait rien à foutre je dirais. On travaillait avec des gens qui avaient envie de faire du théâtre avec nous et de ruer dans les brancards en montant des spectacles qui dénonçaient des choses » (D., p. 6);

« On nous fait rentrer dans des cases quoi... on fait rentrer les gens dans des cases. Et c'est tout ce que le théâtre action ne veut pas. Faire rentrer les gens dans des cases. On est qui on est simplement! » (B., p. 14)

Plus encore, l'institutionnalisation du théâtre-action par l'État a, certes, permis de le reconnaître comme une discipline officielle des arts de la scène et de lui donner plus de moyens pour le développer, mais semble avoir opéré un changement de paradigme au sein de cette discipline. En effet, les lieux de diffusion du théâtre-action a ses débuts étaient essentiellement constitués par l'envahissement de l'espace public dans une dynamique de contestation:

« Voilà on a fait du théâtre d'intervention, je vais dire que le collectif...on intervenait dans les bus. On faisait des spectacles d'intervention dans les fils de pointage (...) on débarquait dans les lieux de contrôle où tu devais aller présenter ta carte de chômage » (D., p.7);

« Dans les années 60 quand le théâtre action est arrivée, ils se sont dit... putain... on a un théâtre, on a un outil merveilleux... Mais prenons le... Pour être encore plus engagé et militant et allons sur la voie publique quoi, allons dans l'espace public, allons crier ce qu'on a envie de dire quoi... » (B., p. 4);

« C'était du théâtre de contestation c'est clair quoi, t'avais des théâtre-action qui jouaient, qui montaient les spectacles dans les usines occupées » (D., p. 5)

Avec l'institutionnalisation du théâtre-action nous pouvons observer un déplacement logique des actions de l'espace public aux institutions:

« À ce moment-là, les actions elles allaient vers le milieu ouvrier donc on n'était pas du tout... il n'y avait pas d'institutionnalisation des publics (...) Et donc notre public s'est progressivement aussi déplacé dans les institutions » (C., p.2);

« Quand tu vends un spectacle 1200 euros la représentation tu vas pas jouer n'importe où. Tu vas pas jouer dans les squats, tu vas pas jouer dans les occupations... » (D., p. 7)

Le théâtre-action contemporain est institutionnalisé, il doit donc rendre des comptes à l'Etat et est intégré dans des politiques culturelles au même titre que d'autres dispositifs d'art-participatif. C'est la raison pour laquelle une certaine hiérarchie existe entre les membres d'une compagnie et les pouvoirs subsidiaires:

« Ce que j'aurais envie de faire, c'est un gros fuck au dessus de moi à tous les gens qui nous donnent des putains de subsides et qu'on doit leur rendre des comptes parce que ça, ça me fait chier parce que je suis quelqu'un d'engagé » (B., p.23);

« Une fois [qu'on] est devenu subsidié (...) Ils se sont un peu séparés. Parce que peut-être trop militant. Peut-être trop engagé, pas envie d'avoir des patrons au dessus d'eux pour leur dire quoi faire.... » (B., p.5)

Cette hiérarchie semble sous-tendre une liberté d'expression réduite et finalement le théâtre-action contemporain devient de prime abord *« plus social que politique »* (D., p. 4):

« Ils ont un rôle très social je trouve » (E.4., p. 13);

« Je dis ce que j'ai à dire, j'ose dire ce que j'ai à dire. Ici je le fais... mais comme je le dis toujours (...) avec des pincettes de trou du cul quoi (...) j'apprends à être calme, à être moins nerveuse (...) parce qu'il y a des gens au dessus de moi. Mais un jour, je continuerai à faire ce métier mais... plus en institution » (B., p. 23);

« Je pense que le théâtre-action a évolué, c'est très institutionnalisé (...) vers un théâtre qui (...) continue (...) à s'affirmer comme étant au service des mêmes types de personnes, le même type de milieux sociaux que nous on visait. Mais dans une approche beaucoup plus psychologique (...) moins politisé si tu veux. » (D., p.10)

« Maintenant quand on veut faire des gros projets bien militants, pour bien dire aux gens "eh fuck à la politique" et que tu veux essayer d'embarquer ton spectacle dans un centre culturel qui maintenant tous les centres culturels de Belgique sont tous subsidiés ou politisés par les grosses firmes (...) ben vas-y pour aller jouer ton spectacle engagé dans un centre culturel » (B., p.23)

Il est clair que cette ambivalence est palpable chez les comédiens-animateurs, conscients de ces changements. D'un côté ils sont reconnaissants, de l'autre ils s'offusquent des limites qu'on leur impose qui dénaturent le fondement du théâtre-action:

« Alors on est libre et pas libre » (C., p.2)

« Alors on va chercher des subsides moi je pense qu'on fait pas toujours attention à ce sur quoi on concède pour le faire tu vois » (D., p.5)

« Donc ça c'est le plus gros défaut du théâtre action, c'est que (...) à la fin des années 60 au début des années 70, quand ils ont décidé d'être reconnus en tant que théâtre action et quand ils ont décidé de prendre des subsides, ils auraient pas dû faire ça. Ils se sont niqués la gueule. » (B., p.23)

Toutefois, ces derniers semblent être garants de la dimension politique du théâtre-action que nous développerons dans la rubrique « identité professionnelle »:

« Même si les générations changent et que les travailleurs changent, on garde un engagement politique assez fort. » (C., p.3)

1.2. L'espace: jeu et rencontres

Tous les comédiens-animateurs que nous avons rencontré mettent l'accent sur la notion de « jeu »:

« Un plateau de théâtre c'est un espace où on va raconter la vie mais c'est pas la vie. C'est un jeu. C'est faux. On fait comme si, comme les enfants quoi. Donc c'est comment est-ce qu'on explore cette espèce de zone là qui est une zone en plus qui peut nous mettre en fragilité » (C., p.7).

« Être entre le jeu du sérieux et pas sérieux » (E.3., p. 9)

Cela permet de protéger les participants d'un objet qui peut potentiellement devenir violent:

« Le théâtre c'est possiblement maltraitant. Et c'est possiblement violent. Je te disais le simple fait de dire à quelqu'un "tu viens sur scène, tu te présentes", y'a des personnes tu peux les zigouiller, complètement » (C., p. 18);

« C'est toujours du jeu quelque part (...) Il y a une mise en danger quelque part parce que tu oses, voilà te montrer de dehors, ta fragilité mais...Tu es protégé derrière un personnage, un texte, une mise en scène » (D., p.13);

« On va jamais mettre la personne dans son propre rôle même quand » (E.2., p.6);

« Pas un mot qui sort (...) Ben c'était très fort (...) mais ce qu'elle produisait c'est pas ce qu'elle voulait produire. Elle était juste mal à mort quoi » (D., p. 14)

Cet espace de jeu fait appel à l'imaginaire et au corps et, dans le cadre du théâtre action, questionne bien souvent la place qu'un individu a dans la vie, dans la société, dans le groupe de participants et, plus généralement, l'identité:

« D'où je viens et de pourquoi est-ce que je pense comme ça? » (C., p.12);

« Le théâtre-action prend au sérieux aussi une dimension existentielle (...) sur le sens de l'existence et que chaque personne a place pour élaborer ce sens, a place pour s'interroger avec d'autres sur le sens de sa propre existence » (A., p.11);

« Où est-ce que je suis? Qui suis-je? » (C., p.14));

« Bah avec le théâtre il y a plein de jeux qui se mettent en place dans le collectif et de... où on peut voir aussi le monde imaginaire un petit peu qui se développe davantage » (E.3., p. 3);

« Les dispositifs participatifs du théâtre action ils ouvrent à l'imaginaire » (A., p.7)

L'attention portée à l'autre est d'ailleurs nécessaire au jeu puisque jouer c'est être en relation avec l'autre et être attentif à l'état dans lequel il se trouve:

« Parce que jouer avec l'autre (...) c'est tout le temps être en attention avec l'état dans lequel il est (...) Tu dois vivre avec lui le moment de la représentation ou la création collective ou de la répétition, avec ce qu'il est, l'état dans lequel il est, les émotions dans lesquelles il est » (D., p. 22)

La dynamique des ateliers de théâtre-action, à travers la mixité des profils qu'ils réunissent et le travail d'accompagnement des comédiens-animateurs, permet de développer une culture d'inclusivité et de tolérance dans les différents groupes à travers un jeu de confrontation aux différences et de paroles communes aboutissant à une compréhension mutuelle :

« Nous sommes tous différents. Nous avons tous des parcours différents. Nous avons des représentations différentes. Nous avons des héritages différents. Nous venons de classes sociales complètement différentes. Et il faut qu'on arrive à vivre ensemble » (C., p.12);

« C'est vraiment un espace d'expression et de...Voilà ils ont vraiment plaisir à s'y retrouver. Il y a des nouveaux qui sont inclus dans le groupe aussi...D'apprendre à fonctionner ensemble aussi, de faire sa place » (E.3., p. 3)

« Trouver une mixité des publics et une vraie rencontre pour essayer de sortir de l'entre-soi au sein des groupes » (C., p.2);

« Avoir un espace pour se rencontrer, discuter, faire des plans ensemble » (E.3., p. 2);

« Quelle que soit ta position, quelle que soit ta classe (...) quelles que soient tes origines, quel que soit ton parcours, tu es légitime » (C., p.10);

1.3. Dangers/risques

Dans le discours de nos informateurs la notion de danger est apparue importante.

Ce danger renvoie à la nécessité d'avoir un cadre de travail déterminé et de tenir ce cadre afin de rester dans des missions propres au théâtre-action et aux comédiens-animateurs:

« Pour ne pas basculer dans quelque chose qui serait plus de l'ordre de la thérapie et bien rester dans le sujet de c'est de l'artistique, de qu'est-ce que vous avez à dire, quelles sont les urgences à dire? Et puis, comment est-ce qu'on les traduit en objet artistique » (C., p.6)

« Il y a souvent eu dans le théâtre-action une tendance politique dur je vais dire à rejeter le soin chez d'autres professionnels » (A., p. 16);

En effet, chez tous les comédiens animateurs interrogés, la distinction entre thérapie et théâtre apparaît comme composante essentielle du cadre de leurs actions. Cette distinction a pour objectif d'éviter le mélange des rôles (thérapeute - comédien-animateur) afin de permettre de rencontrer l'objectif des ateliers: aboutir à la création collective d'un spectacle (objectif artistique):

« Ce n'est pas thérapeutique. Parce que moi je fais pas de la thérapie » (B., p. 13)

« C'est du théâtre donc il faut savoir mettre une distance entre ce que je vis et ce que ce que j'interprète. Sinon c'est plus du théâtre c'est de la thérapie » (E.2., p. 6);

« On fait de l'estime de soi et de la légitimité parce qu'ils sont tellement cassés par la vie que tu es obligé de passer par là. Ce qui veut pas dire thérapie. Ce sont des exercices de théâtre (B., p. 7);

En effet, un des risques serait de basculer dans l'aide, l'accompagnement et l'individuel:

« Je pense qu'il faut une écoute (...) et une forme de bienveillance sans plonger non plus dans une espèce de grand mélodrame où tous on se baigne dans le malheur de chacun » (C., p.6);

« Je suis comédienne-animatrice, je suis pas sauveur. Faut faire attention de bien scinder les choses. C'est que si tu démarres et que tu deviens sauveur de ton groupe ben là t'as pas de quatrième mur tu te choppes tous les trucs » (B., p. 21)

« Aider, c'est la pire des choses à faire. Et pour moi la limite elle est là. C'est à dire que si je viens sur le terrain en disant « je vais sauver quelqu'un », je me tire une balle dans le pied et je lui tire une balle dans le pied » (C., p.19);

Un autre risque concerne la triangulation dans le groupe lors d'un conflit:

« C'est le groupe qui dit "mais tu as été méchante" », (C., p.21);

« Mais du coup voilà elle a quand même focalisé, cristallisé tout le problème sur moi et... en allant en parler aux autres » (E.2., p. 12)

La notion de danger s'accompagne des limites du cadre que les comédiens-animateurs mettent dans leur pratique essentiellement pour prendre de la distance face aux difficultés de leurs participants et se protéger en mettant *« un quatrième mur »* entre eux:

« Tu mets quand même un quatrième mur parce que sinon tu te fais bouffer par leurs problèmes et tu rentres chez toi et tu es mal » (B., p. 9);

« La limite c'est de dire "ok. Je veux bien t'écouter mais on est dans un cadre de travail collectif. Je suis pas psy quoi je suis pas thérapeute" » (C., p.19);

« Et moi je leur dis "eh! moi je suis pas psychologue. On fait pas sa thérapie sur le plateau. Mais tu l'as déposé c'est bien". Donc le comédien-animateur de base il doit être vigilant. Vigilant à bien cadrer, à bien dire qu'on est dans du théâtre qu'on n'est pas là pour jouer sa vie » (B., p. 6);

« C'est un métier où tu dois t'investir pleinement mais faut savoir, faut connaître tes limites et savoir les mettre quoi. » (E.2, p. 12);

« C'est comme un psychologue (...) le comédien-animateur il doit faire la même chose, il peut pas rentrer avec tous les maux des gens...d'avec tous les gens avec qui il travaille » (B., pp. 21-22).

Une partie du travail des comédiens-animateurs est centrée sur la construction du cadre et son maintien à travers un travail d'équilibre entre l'accompagnement des personnes en souffrance et la production artistique à l'échelle du groupe:

« Mais toujours quand même avoir (...) un cadre hyper structurant » (C., p.6);

« Je sais que moi je dois être attentive à ça, de ne pas trop m'impliquer entre guillemets, en tout cas de garder mon... une certaine distance personnelle par rapport à ça » (E.2., p. 12)

Ceci afin de protéger ces publics fragilisés d'un objet qui, comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente, peut potentiellement être violent:

« Si t'as pas le bon outil, les participants tu peux les tuer en un claquement de doigts » (B., p. 19);

« La frontière entre ce qui est imaginé, ce qui est joué et ce qui est vécu de façon beaucoup plus puissante, c'est pour protéger un peu ça quoi » (E.3., p. 6)

1.4. Temporalité

L'analyse a également mis évidence une fréquence d'apparition élevée d'éléments discursifs propres à la temporalité.

D'un côté, nos informateurs parlent de la temporalité longue que nécessite le théâtre-action car faire un projet de théâtre-action passe d'abord par créer un collectif solide avec des publics souvent fragilisés:

« Je travaille chaque fois sur des temps longs, donc un an et demi à deux ans où on fait de la création artistique » (C., p. 1)

« Et cette année ils nous ont fait une commande où il voulait qu'on les suive pendant plus d'un an » (B., p.2);

« Et les modules longs où on est sur un an voire plus où là on est vraiment sur de la création collective en atelier. Donc on part de 0 quoi uniquement avec les participants et on crée alors tout un spectacle avec avec une parole commune au groupe » (E.2., p. 2) .

Ensuite, il s'agit de réaliser tout un travail de mise en visibilité et de recherche de la parole à travers la création collective, qui sera, à l'aboutissement du projet, un spectacle avec représentation:

« Travailler avec des publics socialement ou culturellement défavorisés à la production et à la création d'oeuvres artistiques qui sont l'émanation de leur propre parole » (C., p.1);

« On a besoin d'une temporalité longue (...) Puisque l'objectif c'est quand même de l'exigence artistique donc au-delà du fait d'accueillir les personnes, de les intégrer, de faire du collectif machin il faut quand même qu'ils tiennent la route sur le plateau donc il faut leur apprendre des techniques » (C., p.17)

Ce cheminement prend du temps car les comédiens-animateurs doivent d'abord travailler toute une série d'éléments nécessaires au jeu (légitimité, estime de soi, confiance en l'autre ect.):

« Parce que clairement le groupe bah on se lance pas tout de suite dans un spectacle, on apprend à se connaître aussi, eux apprennent à nous connaître comme animateur et nous on apprend à les connaître comme groupe et comme individu membre du groupe » (E.1., p. 10).

Le travail de maillage qu'effectue les comédiens-animateurs nécessite également un certain temps à la recherche de la parole et à sa restitution. Puis, la création artistique prend du temps (écrire l'histoire, les déplacements, les costumes, la mise en scène ect.):

« Et au fur et à mesure on rentre dans les impros, dans l'écriture parce que c'est eux aussi qui vont écrire leurs propres scénarios. On fait rien sans eux. Et puis après on arrive sur les moments où on doit filer comme on dit (...) Et alors ils partent, on appelle ça la création collective (...) et puis après ils ont leur moment de se dire "on va présenter devant un public" » (B., pp. 7-8).

Cette temporalité longue se retrouve également dans les effets des actions du théâtre-action sur les participants à travers des changements subtils du quotidien que peuvent observer les comédiens-animateurs sur leurs participants:

« Après c'est des choses plus petites (...) qui je trouve ont un impact plus au niveau du quotidien » (C., p.16);

« Ben de toute façon on voit les gens changer, entre la première séance et la concrétisation, le spectacle » (E.1., p. 11);

« Et des fois c'est des bêtes trucs c'est un gars, il est sur le plateau. Il engueule son fils. Et après à la pause il me dit "ah moi je saurais pas engueuler mon fils comme ça". "Tu l'as fait sur le plateau? Maintenant tu vas rentrer chez toi et le jour où ton fils fait une bêtise, tu pourras l'engueuler avec une grosse voix". Et donc ça c'est un processus quoi » (B., p.13)

« Ces changements là ils sont petits mais si on les additionne sur le temps. Mais ça a du sens quoi » (C., p.18)

.

2. La vulnérabilité

La vulnérabilité s'est imposée comme un thème phare de l'analyse dont la fréquence d'apparition était si élevée qu'il s'est imposé comme une rubrique à part entière. La vulnérabilité est décrite par les informateurs autour du champ lexical de la fragilité:

« Les gens qui vivent des situations sociales difficiles sont fragiles-fragilisés » (D., p. 14)

Nous avons pu identifier trois catégories conceptuelles au sein de cette rubrique: les croyances négatives, la violence et la sensibilité.

2.1. Les croyances négatives

En effet, le discours des informateurs révèle que la majeure partie des participants à leurs ateliers souffre de croyances négatives sur eux-mêmes, les autres et le monde qui amènent à des comportements favorisant finalement abandon, exclusion et difficultés.

Les croyances négatives sur soi développent le thème récurrent de la dévalorisation et de la mauvaise estime de soi amenant les participants à l'idée qu'ils ne sont pas capable de réaliser et vivre des expériences significatives:

« *“Je sais pas comment je dois faire, je me sens pas capable d'aller chercher du travail”* » (B., p. 2);

« *La confiance en toi elle est très ébranlée* » (D., p. 14)

Les croyances négatives sur le monde développent les thèmes du pessimisme et de l'abandon. Selon les comédiens-animateurs, nombreux sont leurs participants qui ont intégré la croyance selon laquelle ils n'avaient pas de pouvoir pour changer le système dans lequel ils vivent et qui les fragilise tout comme l'idée que ce qu'ils ont à dire n'intéresserait personne:

« *Il y a plein de gens qui ne vont pas voter, il y a plein de gens qui sont dans une espèce de défaitisme en disant “mais toute façon tout est tellement trop gros autour de moi. Moi je ne suis rien”* » (C., p.11);

« *Leurs attentes à eux quand ils arrivent, ils en ont pas. Ils en ont pas parce qu'ils sont vides de sens* » (B., p.13);

« *“Mais tout le monde s'en fou”* » (C., p.12);

« *Parce que tu as aussi intégré l'idée que ce que tu penses du monde n'intéresse personne, qu'il y a des intellectuels pour ça et des gens qui savent, qui pensent, qui écrivent qui...Et toi tu es juste déjà content quand on te regarde pas trop* » (D., p. 15);

« *Parce qu'il y en a, ils ne se voient même pas sur l'échiquier, ils pensent qu'ils n'existent pas* » (C., p.14)

Les croyances négatives sur les autres passent par tout une série de préjugés que peuvent avoir les participants, les comédiens-animateurs ou les autres à propos de ces derniers:

« *Tous à notre niveau on est porteur soit d'expériences là-dessus soit de préjugés* » (C., p. 9);

« *"Avec des vrai gens?" "Ben oui des gens qui n'ont pas de problème"* » (B., p. 13);

« *Je suis bourrée de préjugée* » (C., p.10);

« *J'en ai eu une qui avait vraiment des discours très (...) raciste, très (...) excluant* » (C., p. 14)

Les conséquences de ces préjugés restent globalement les mêmes, ils constituent pour certains des formes de radicalisation de la pensée:

« *La chose moi contre laquelle je me bats le plus au sein des groupes c'est des formes de radicalisation de la pensée* » (C., p.12);

Qui amène à stigmatiser et/ou discriminer certaines catégories d'individus.

En résulte généralement la mise à l'écart des individus concernés qui peuvent ressentir un sentiment de solitude intense. Dans tous les cas, ces préjugés amènent de nouvelles difficultés qui peuvent conduire paradoxalement à devenir intolérant aux difficultés de l'autre:

« *En tout cas sur l'expérience, c'est qu'il y en a qui sont tellement englués dans leurs difficultés que des fois ils en développent une espèce d'intolérance aux difficultés de l'autre* » (C., p. 7)

2.2. La violence

La violence est apparue comme un thème important lors de l'analyse qui nous a semblé expliquer une partie de la vulnérabilité décrite à travers la description de mécanismes d'oppression, d'assujettissement, de précarisation, de fragilisation et de perpétuation de la violence.

Bien que la description de cette violence soit influencée par l'engagement politique de nos participants, elle ne nous semble néanmoins pas trahir la réalité de cette violence à l'heure actuelle.

En effet cette violence est en premier lieu sociale, en rapport à l'organisation actuelle de la société, de son système et ses conséquences sur la vulnérabilité:

« *On est quand même dans des systèmes (...) qui sont très déshumanisants (...) on traîne nos malade donc on les crée nos malade* » (C., p.18);

« *Des mécanismes sociaux je parle, qui te conduisent à être dans cette situation de... où tu peux en arriver à ne pas oser dire un mot en public, où tu es complètement écrasé quoi* » (D., p. 15);

« Ces gens-là ce sont des gens (...) [qui] ont des problèmes (...) et souvent ils sont défoncés de fatigue, les corps sont fatigués quoi... Sont fatigués de toutes les merdes qu'ils vivent quoi » (B., p. 18)

« Quand toute ta vie... quand le reste de ton temps tu es écrasé, tu te tais, t'oses pas, tes enfants prennent sur la gueule et tu te tais devant la directrice de l'école et tu te tais devant tchic et tchac et tu as peur de la police quand elle approche, tu te dis "J'espère qu'ils vont pas me demander mes papiers" parce que tu as un ordre de quitter le territoire donc tu te fais petit petit petit » (D., p. 17)

L'exposition serait omniprésente dans notre société occidentale notamment à travers les réseaux sociaux mais aussi dans les modes de penser du monde social:

« Dans les années dans lesquelles on vit où on est affiché tous comme des gros moutons sur les réseaux sociaux. Que on doit s'équiper de la tête aux pieds, qu'on doit avoir les premières baskets eh la nouvelle génération c'est des oufs. » (B., p. 14).

Cette exposition nous rendrait vulnérables face à toute une série d'injonctions qui l'accompagnent voire la renforcent: la rentabilité, la productivité, l'injonction à être comme tout le monde ect:

« Toutes les pressions sociales qu'on t'impose donc normalement tu dois d'abord faire des études, puis tu trouves un métier; puis tu te maries, puis t'achètes une maison, puis t'as un enfant et tu pars en vacances chaque année, c'est comme ça » (E.2., p. 22);

« On est tout le temps exposé et on est tout le temps dans un truc où on doit parler aux gens, où on doit être normal.... on nous fait croire qu'on doit être quelqu'un dans la norme » (B., p. 14);
« L'exigence, le rendement, la productivité (...) ne pas être tous des moutons » (E.2., p. 15).

Ces injonctions à être dans le mental participeraient à la déconnection du corps et de l'esprit qu'observent fréquemment les comédiens-animateurs dans leurs ateliers:

« Les sociétés occidentales, elles demandent qu'on fonctionne beaucoup avec notre tête, le corps est complètement déconnecté. Il suffit de voir quand on a dans des groupes, ne fût-ce que... tu as dans un groupe un congolais, au niveau du corps tu te dis il y a un monde quoi » (C., p.11)

L'organisation du système produirait de la précarité (violence économique):

« Ça entretient une certaine forme de lutte de pauvres » (C., p.14);

« C'est un quartier, une ville un peu précaire, précarisée » (E.4., p. 13);

« À un moment donné notre sympathique gouvernement a décidé que le chômage (...) serait limité dans le temps (...) alors oui faire le comédien quand on touchait encore du chômage, ça permettait encore de survivre. Puis, ça n'a plus été possible et du coup il a fallu ben... se réinventer » (E.1., p. 20);

« Des mécaniques de transmission intergénérationnelle de la pauvreté » (C., p. 16);

« Il y a aussi bien des gens qui sont au CPAS, qui entre guillemets crèvent parfois la gueule au quotidien » (E.1., p. 7);

« Ça leur permet d'avoir un revenu bien nécessaire parce qu'ils [les migrants] n'ont pas le droit de travailler en fait » (D., p. 9)

Quant à l'organisation du travail, elle produirait de la violence institutionnelle:

« On est encore dans un mode d'organisation du travail qui (...) broie plus qu'il ne permet le développement personnel, en tout cas des individus » (C., p. 24);

« Je me suis toujours démerdé à bosser comme une malade et quand je vois comment on est payé des clopinettes » (B., pp. 22-23);

« Les gens qui sont en CPAS souvent ils y vont déjà parce qu'ils ont pas de pognon (...) ou parce qu'ils ont pas fait d'études donc ben vas-y pour aller chercher du travail maintenant sans diplôme (...) [ou] c'est parce qu'ils ont été travaillés pendant des années, qu'ils ont fait des gros burn-out, un truc de fou » (B., p. 16).

Il existerait dans les institutions sociales et médicales une certaine violence dans le rapport des professionnels à leurs publics en raison de logiques institutionnelles complexes et d'un mode d'organisation du travail fondé sur la rentabilité et la productivité:

« On est tous contraints par le temps, la masse de travail » (C., p.24)

La catégorisation des publics serait un des rouages des institutions médicales et sociales afin de réaliser des quotas, de répartir le travail global d'accompagnement et de soin mais également d'établir des priorités dans l'aide sociale, par exemple:

« Pour avoir un logement social il faut un nombre de points. Alors plus tu es seul, que tu es dans le caca, que tu as des enfants, si t'es handicapé c'est encore mieux. Enfin plus t'es dans le caca plus tu as les points » (C., p.17).

Toutefois, cette catégorisation sous-tendrait l'attribution d'étiquettes aux bénéficiaires (diagnostic, difficultés, situation sociale ect) qu'ils intègrent parfois à un tel point qu'elles finissent par définir leur identité ou qu'ils finissent par la définir en fonction de leurs étiquettes (auto-stigmatisation):

« *”Ben non ils sont pas comme moi, ils sont pas schizophrènes”* » (B., p.13).

Certaines logiques institutionnelles, sous couvert d'aider et soigner, rendraient dépendants les bénéficiaires aux institutions et/ou les fragiliseraient davantage:

« *J'ai vu des trucs qu'on te fait monter des gens de CPAS sur une scène et tu as 30 personnes qui font semblant de les écouter poliment et qu'on peut se dire quelque part on a donné la parole aux fragilisés. Et tout le monde s'en fout (...) C'est de nouveau de la violence symbolique sous couvert de leur donner l'espace en fait on les met dans un espace qu'ils ne peuvent pas s'approprier et donc où ils sont re-fragiliser quoi* » (D., p. 18);

« *Il y a aussi d'autres méthodes de faire monter (...). des gens handicapés que (...) [venir] sur place parler d'eux-mêmes "Bonjour, Je m'appelle Bryan mon handicap c'est ça", non de les mettre vraiment en situation de travail presque professionnel, de jouer un rôle* » (E.1., p. 8).

Sans compter la violence administrative que les parcours de soin et d'accompagnement peuvent exacerber: « *"C'est jolie, vous n'avez qu'à faire du théâtre comme hobby, maintenant trouvez un vrai métier"* » quoi. *On a eu tous les deux [avec Emmy] des phases de violence administrative* » (E.1., p. 24).

D'un autre côté, l'élitisme, la compétitivité et la méritocratie, valeurs importantes dans le mode actuel d'organisation du travail et de la société, exacerbées au sein du monde artistique, creusent les inégalités et les différences, perpétuent la violence et participent à la dévalorisation professionnelle dont les comédiens-animateurs sont fréquemment victimes :

« *Ça nous raconte comment les valeurs que l'école transmet; Ça raconte comment les valeurs que les hautes écoles transmettent; Que le politique transmet; Que le monde du travail transmet. Donc il y a les perdants, il y a les gagnants; Il y a les écoles élitistes, il y a les écoles poubelles; Il y a l'université et puis il y a les hautes écoles et puis la promotion sociale... Et puis voilà il y a le technique, le professionnel berk, puis le classique c'est bien, puis quand t'as fait latin/grec c'est encore mieux...* » (C., p.13);

« Je veux juste dire... bien bien souligner que... celui qui est comédien-animateur au théâtre-action ne veut pas dire que c'est une grosse clinche en tant que comédien » (B., p.25);

« Mais même encore maintenant quand on dit à certaines personnes qu'on est comédien-animateur, "mais ton métier? Ah c'est ton métier!" (E.2., p. 21);

« On m'empêchait pas formellement mais...parfois de la dévalorisation (...) parce que quand on dit ça ben du coup c'est nul quoi, c'est une spécialisation de bonne femme, non faut que je fasse un truc mieux » (A., p. 6);

« Bah voilà j'ai trouvé un vrai métier » (E.2., p. 19);

« J'ai fait des études au Conservatoire et je me suis faite casser. Un truc de fou! Et j'ai vécu avec des blessures en moi. Des grosses blessures, des gros nœuds partout, qui d'ailleurs c'est avéré que j'ai perdu mes cheveux. J'ai fait un choc émotionnel » (B., p 17)

Ainsi, une de missions des comédiens-animateurs, est d'établir des responsabilités à tous les niveaux et leur discours met en lumière à travers leurs convictions et leur engagement politique, une représentation d'un système qui crée et perpétue la violence, violence qui fragilise les individus et les rend davantage vulnérables:

« De dire mais tu t'inscris dans un système qui produit du surendettement et qui pousse au surendettement (...) en fait les responsabilités elles sont à tous les niveaux et si toi personne tu as une responsabilité, regarde le système dans lequel tu vis et où sont les différents types de responsabilités » (C., p.9)

2.3. La sensibilité

La description des deux premiers thèmes (croyances négatives et violence) a éclairé les mécanismes de production, de perpétuation et les conséquences de la violence. Ainsi, les participants aux ateliers des comédiens-animateurs sont fragilisés, vulnérables.

Cependant, dans la vulnérabilité, le thème de la sensibilité est également apparu comme important dans l'analyse. Cette sensibilité des participants, décrites par les comédiens-animateurs rencontrés, se développe à travers les sous-thèmes de la force/puissance et de l'interdépendance.

En effet, de nombreux éléments discursifs dessinent le tableau de la vulnérabilité rencontrée dans le théâtre-action sous le prisme de la force:

« Il y a des gens que ont une puissance énorme, qui ont une force de vie fabuleuse sinon (...) ils sauraient pas traverser ce qu'ils traversent » (D., p. 15);

« Les fragilisés sont tout sauf fragiles. Ils ont une capacité de résilience et de... Et une force... Je pense que beaucoup d'entre nous n'ont absolument pas » (C., p.5);

« C'est une force qui à la fois peut donner de la force à d'autres. Et une force que j'ai envie que ceux qui l'emmerdent entendent, qu'ils sachent que cette force-là existe et qui doivent faire bien attention parce que cette force-là elle est énorme. Ça m'énerve quand on parle des gens fragiles. Parce que ces gens ne sont pas fragiles. Pour passer au delà de tout ce qu'ils ont...de tout ce qu'ils vivent, il faut qu'ils aient une force énorme. Moi qui m'impressionne. Et pour moi la le théâtre action c'est ça, ça doit mettre ça en avant. Pourquoi, je reviens toujours là dessus, mais pour porter un propos sur le monde » (D., p. 16).

Selon les comédiens-animateurs, les participants ont une force de vie et une puissance pour endurer tout ce qu'ils endurent, supérieure à la moyenne, si ce n'est du moins aux préjugés qui les concernent. Cette force passerait par des capacités de résilience importantes, une sincérité dans la relation et, surtout, la potentialité. Tout individu a les capacités imaginatives et pratiques pour produire de l'art et pour s'engager, se révolter:

« Tout être humain est comédien, peut devenir comédien » (B., p. 4);

« [Cette créativité] ben... oui elle existe en chacun de nous à différents niveaux et à différentes sensibilités » (E.2., p. 16);

« Tu travailles avec des gens qui sont d'une sincérité incroyable » (B., p. 6).

Par ailleurs, la vulnérabilité permet l'interdépendance c'est-à-dire l'empathie et la compréhension mutuelle:

« Mettre tes fragilités sur la table c'est... permettre aux autres de mettre les leurs et que là on sait trouver de la force ensemble » (D., p. 20)

3. L'identité professionnelle

L'identité professionnelle est la rubrique la plus saillante de notre analyse. Il nous a semblé qu'elle se déclinait autour de deux dimensions: L'engagement et les rôles et missions; Et une catégorie conceptuelle, l'influence du parcours.

L'engagement se décline autour de trois catégories conceptuelles: Le militantisme; Le regard critique; Les convictions et les valeurs.

Les rôles et missions se déclinent quant à eux à travers quatre catégories conceptuelles: Les qualités et aptitudes; Rendre la culture accessible; Animer; L'appropriation d'outils.

Nous avons choisi de regrouper l'ensemble de ces éléments sous la rubrique « identité professionnelle » car ils nous sont apparus comme étant des caractéristiques saillantes de l'identité professionnelle de nos informateurs lors des entretiens et de notre analyse.

3.1. L'influence du parcours

L'influence du parcours est apparue comme une catégorie importante de l'identité professionnelle de nos informateurs. Ces derniers ont des parcours de vie très différents. Qu'ils soient d'abord passés par une formation de comédien (B., p. 3; E.1, p. 1) ou d'intervenant social, tous considèrent que le théâtre-action est venu par « *hasard* » (C., p. 5; E.3., p. 20; D., p. 2) croiser leur route et s'est imposé comme une évidence dans leur pratique professionnelle:

« Dans les comédiens animateurs, on a autant de profils qui viennent d'écoles artistiques donc ils sont comédiens de formation, que d'assistants sociaux ou d'éducateurs qui sont venus au théâtre-action » (C., p.3)

Pour certains informateurs, l'influence familiale fait partie des éléments expliquant l'origine de leur implication dans le domaine du théâtre-action. Cette influence familiale peut passer par un éveil à la question politique dans la sphère familiale (A., p. 3) mais, surtout, tous nos informateurs ont déclaré qu'eux ou des membres de leur famille proche occupaient fréquemment des métiers de l'aide à la personne (B., p. 9; B., p. 22; E.2., p. 1; E.1., p. 20; D., p. 1; E.3., p. 20; A., p. 5).

La confrontation au théâtre que ce soit par passion dès la petite enfance (B., p. 22; E.2., p. 1; A., p. 1) ou par hasard plus tard dans la vie apparaît également comme un élément constitutif de l'origine de l'implication des informateurs dans le domaine du théâtre-action.

3.2. L'engagement

L'engagement s'est imposé comme une dimension importante de l'identité professionnelle durant notre analyse. D'abord analysé comme une catégorie conceptuelle à part, il nous est apparu que cet engagement était finalement une caractéristique saillante de l'identité professionnelle de nos informateurs:

« Et puis après mes autres collègues (...) on a tous le même engagement qui est un engagement militant, de gauche » (B., p. 2)

3.2.1. Le Militantisme

Le militantisme est essentiellement caractérisé dans le discours de nos participants par la lutte et plus particulièrement la lutte des classes sociales.

Cette lutte est palpable dans le discours des informateurs à travers tout ce qui relève de l'opposition (au système), la révolte (contre le système) et la dénonciation, sous-tendues par un sentiment de colère face aux inégalités sociales (précarité, élitisme) et une volonté de changer le monde à petite échelle:

« Je crois que je suis quelqu'un profondément en colère par rapport à toute une série de choses qui se passent, qui se vivent au quotidien dans la société, dans le monde. Et que j'ai l'impression d'avoir une capacité... d'exercer ma capacité d'agir et d'avoir un impact sur le monde à petite échelle. Mais néanmoins je pense que c'est à petite échelle qu'on peut déclencher les plus belles des révolutions » (C., p.22).

« Voilà mon activité principale (...) dans ma vie ça a été (...) de me rebeller » (D., p. 1);

« Et donc en fait moi je me suis vite rendu compte que le milieu des artistes ne me convenait pas du tout. Euh moi les aller faire “ hahaha “ voilà ça c'est pas du tout mon truc. » (C., p.4)

« Je crois que la plus grosse militante (...) chiente (...) parce que moi je fais chier tout le monde quoi. Moi je tape pas de mail. Moi je vais toquer aux portes (...) Moi les trucs conventionnels, les trucs où il faut faire bien les choses, je m'en fou (...) Je peux ruer dans les brancards » (B., p. 23);

« Le comédien engagé qui défend la veuve et l'orphelin ou la cause juste sur scène » (E.1., p. 20);

« Une espèce de capitalisme... de système capitaliste de l'acteur. C'est-à-dire tu marches où tu crèves, t'es belle ou tu l'es moins, tu conviens ce jour là ou pas, t'as un rhume c'est con mais du coup tu es pas bon... enfin voilà et puis c'est une espèce d'épuration au fur et à mesure » (C., p.5)

D'un autre côté, ce militantisme est caractérisé par l'appropriation du théâtre-action comme un moyen de lutte ou utile pour soutenir des luttes:

« Le théâtre action aura été un des outils de lutte que j'ai utilisé pendant pas mal d'année » (D., p. 1)

« L'appropriation d'outils théâtraux et des lieux de diffusion de théâtre par la classe ouvrière sont des conditions nécessaires à ce qu'il y ait une production du monde, une production de la lecture du monde qui soit subversive, qui soit contestataire. Voilà et qui propose des

alternatives à "on peut vivre autrement par d'autres rapports sociaux que ceux dans lesquels on baigne". Et pour moi c'était ça le théâtre action » (D., p. 3).

« Le théâtre était le lieu et le moment de la répétition de la révolution » (D., p. 4)

Toutefois, cette notion militante/contestataire semble davantage latente dans le théâtre-action contemporain:

« La notion militante c'était très différent de celle qu'on peut avoir aujourd'hui, de celle que moi par exemple dans ma génération je peux porter » (C., p.2)

3.2.2 Le Regard critique

Les informateurs se montrent tous intéressés par ce qui se passe dans le monde, sous couvert d'une vigilance politique accrue:

« Le point de départ de cette histoire, c'est donc le migrants qui essaient de passer en Angleterre à partir de Calais » (D., p. 8);

Mais également d'une capacité saillante à remettre les choses en question:

« En fait comédien-animateur c'est un peu...on est des vigiles de la démocratie quoi. C'est à dire des gardiens (...) C'est presque une fonction de lanceur d'alerte d'une certaine manière » (C., p. 6);

« On réfléchit sur le monde et on crée des spectacles » (E.1., p. 10);

« La capacité de remettre les choses en questionnement quelles soient aussi bien philosophiques que... dans la lutte sociale pure et dure » (E.2., p. 15);

Cette remise en question passe par l'adoption de différents comportements: élargir son (les) point(s) de vue, ouvrir la discussion, aller au-delà de ce qui est dit/présenté (regard méta), discuter, débattre, prendre du recul, nuancer, relativiser ect:

« La remise en question, elle est salvatrice », (C., p.10);

« On est on est ouvert il faut... il faut pas avoir des œillères sur les yeux » (B., p. 12);

« Mais d'abord élargissons le plus possible le point de vue. Parce que du coup notre regard ne va plus être le même après » (C., p.14);

« On est là aussi pour faire réfléchir les gens le public. Et par réaction forcément les comédiens qui proposent le spectacle » (E.1., p. 7)

Lorsque les informateurs arrivent à créer du débat à travers les créations collectives auxquelles ils participent, ils peuvent ressentir un certain sentiment de réussite professionnelle:

« Un public qui sort et qui dit “bon on boit une bière“ et puis qui commence à débattre là ça veut dire qu'on a touché quelque chose » (C., p.9);

« Mais si les gens vont chercher, ne fut-ce qu'une petite chose dedans bah pour moi c'est gagné. C'est comme les petites graines quoi » (C., p.17).

Enfin, l'importance des mots ou le choix des mots pour les informateurs est apparu comme un thème important de l'engagement que nous mettons en lien avec une critique généralisée de la banalisation de certains mots ou de la catégorisation que certains mots impliquent:

« C'est vraiment la notion bateau à la con qu'on nous apprend depuis qu'on est tout petit. C'est comme la violence est mal quoi. Tout aussi bateau. » (C., p.12);

« Je déteste le mot minorité réduite parce qu'on est tous de la minorité réduite on a tous pas de pognon ici en Belgique (...) je préfère dire travailler avec des gens fragilisés » (B., p. 5);

« On le fait en utilisant des mots qui sont les mots de la langue et pas des insultes, des jugements » (C., p. 15);

« Je n'aime pas du tout le mot mais je suis obligé de le dire. Ça s'appelle de la réinsertion » (B., p. 2);

« Comédien-animateur ça permet aussi... Ça fait pompeux aussi de dire ça mais de questionner le monde » (E.1., p. 10);

« J'aime pas dire qu'ils sont fragiles, ils sont fragilisés » (D., p. 14);

« J'ai pas envie d'utiliser des gros mots bateau » (D., p. 20);

« Les discours qui essentialisent, qui réifient ça c'est des choses qui me gênent beaucoup, surtout sur les personnes, ça me gêne beaucoup » (A., p. 10).

3.2.3. Les convictions et valeurs

Il est évident qu'une grande part de cet engagement est aussi liée à la personnalité des informateurs et, plus particulièrement, à leurs convictions personnelles et les valeurs qu'ils portent (influencées par leur parcours, entre autres).

Tous nos informateurs parlent d'équité et de justice sociale, de dignité, d'attention à l'autre et notamment à la cause des oubliés:

« Je crois qu'il y a effectivement une socialisation politique à la cause des personnes oubliées (...) ou des personnes invisibilisées (...) des personnes voilà, qu'on met dans l'ombre ou qu'on oublie ou qu'on exclut » (A., p. 5)

L'équité et la dignité passent par la conviction que tout le monde a une valeur égale et est donc légitime à s'exprimer mais aussi par le respect des limites de chacun:

« Parce que tu as une parole, tu es un être humain donc tu es légitime et tu vis dans une société dans laquelle tu as une voix et tu as une place » (C., p.11);

« Pour moi chaque être humain a véritablement une valeur, un intérêt, intrinsèquement » (A., p. 13);

« Ben oui ok, ils ont des maladies mais ça veut pas dire qu'ils sont pas être humains et ça veut pas dire qu'ils sont fous quoi » (B., p. 2)

« Il faut avoir on va dire (...) la volonté de toujours de croire que chaque parole est importante et que chaque parole est légitime » (C., p.4);

« Rendre les expressions de chacun tout aussi légitimes, tout aussi égales, tout aussi valorisées » (A., p.14);

Cette conviction implique que les comédiens-animateurs se mettent au même niveau que leurs participants et qu'ils soient aussi des êtres vulnérables tels que nous avons décrit la vulnérabilité dans la partie précédente.

La liberté semble caractérisée, d'un côté, par le droit à la liberté d'expression qui permet de dénoncer et de se mobiliser:

« Le principe de langue de bois n'existe pas du tout » (C., p.3)

« Ça se conjugue avec aussi un désir fort de liberté et donc une difficulté à se laisser entre guillemets inféodé à quelque chose de structuré et d'institutionnalisé » (A., p. 5);

Et, d'un autre côté, par la puissance de l'imaginaire sur un plan plus esthétique/sensible et les possibilités de liberté qu'il offre (s'échapper de la réalité...):

« Il y en a qui portent des personnages (...) vraiment en opposition en complément de ce qu'ils vivent au quotidien (...) ça rejoint des désirs profonds aussi qui sont là quoi et... ou des frustrations qui ont pu être dites aussi autrement et qui sont portées depuis longtemps et puis là on peut ...on peut imaginer autre chose quoi et ça c'est chouette et ça leur fait du bien à tous (...) ça fait vraiment du bien de vivre une autre réalité » (E.3., pp. 3-4);

« En s'affrontant à des personnages qui étaient pas du tout d'accord avec eux » (D., p. 7)

3.3. Les rôles et missions

Tous les thèmes qui concernent les attitudes et compétences professionnelles ont permis de développer la dimension « rôles et missions », le coeur de notre analyse. Cette dimension de l'identité professionnelle est composée de quatre catégories principales: Les qualités et aptitudes; (la mission de) Rendre la culture accessible; (la mission d') Animer et; L'appropriation d'outils.

3.3.1. Les qualités et aptitudes

Les qualités et aptitudes sont apparues comme des caractéristiques importantes dans l'exercice des fonctions de nos informateurs. Nous avons décliné cette catégorie autour de quatre thèmes: La passion; L'observation; La communication et; L'humilité.

3.3.1.A. La passion/l'intérêt/l'amour

Un des thèmes importants qu'on retrouve chez tous nos informateurs est la passion, « *l'amour* » (E.2., p. 15) ou l'intérêt pour l'autre et/ou pour le théâtre.

La passion pour l'être humain s'observe à travers la volonté de rencontrer l'autre, sous-tendue par une certaine curiosité; le respect de l'autre (l'empathie, la compréhension); l'attention portée à l'autre et la volonté, voire le besoin pour certains, qu'il puisse s'épanouir:

« *Je suis passionnée par mon métier* » (B., p. 15)

« *Avant tout il faut aimer les gens* » (C., p.3);

« *Je crois que j'ai un amour profond pour chaque être humain* » (B., p. 19)

« *Mais oui je pense que pour moi être comédien-animateur, la qualité essentielle de base c'est d'abord d'avoir envie de mettre les gens en avant quoi* » (E.2., p. 9);

« *Tu fais pas des thérapies quoi mais tu restes un être humain qui a envie de rencontrer ses participants* » (B., p. 9);

« *C'est une fierté de dire aux gens "bah oui on peut faire un travail qu'on aime"* » (E.2., p. 19);

« *Moi tout ce que j'attends d'eux entre guillemets, c'est qu'ils s'épanouissent* » (B., p. 13).

La formation de comédien serait nécessaire à l'exercice du métier de comédien-animateur selon la plupart de nos informateurs afin d'avoir les outils nécessaires pour remplir leurs missions:

« *On essaye de tirer les choses à un autre niveau, d'amener vraiment la notion esthétique, la notion dramaturgique et la notion artistique à cette parole là* » (C., p.4);

« Si tu es juste animateur c'est pas possible. C'est pas possible. C'est impossible. C'est ingérable de faire du théâtre quand tu n'es que animateur il faut que tu aies tes bases de comédienne pour pouvoir dire à un participant d'un peu plus poser sa voix comme ça (...) pour l'aspect technique » (B., p; 8);

« Tu dois savoir quand même jouer pour amener les autres à pouvoir jouer aussi » (E.2., p. 9).

Cette formation artistique permet l'apprentissage de techniques artistiques aux participants des ateliers:

« Il faut que moi en tant que comédienne-animatrice... il faut que je puisse leur dire comment ils doivent mettre leur voix, comment ils doivent mettre leur corps, parce qu'il faut le corps et la voix pour faire un personnage » (B., p. 9).

Ceci afin de répondre à aux exigences qu'impose le cadre de leurs activités: pour une partie esthétiques, pour l'autre humaines:

« Tu dois être... dans les exigences que tu as quand tu travailles à la hauteur de la force de ce qui est à dire, de l'importance de ce qui est à dire. C'est fondamental » (D., p. 18);

« D'où l'intérêt d'être comédien aussi, de pouvoir remplacer la personne au pied levé et c'est déjà arrivé plusieurs fois » (E.2., p. 12);

« Si ça mérite d'être dit (...) un maximum de moyens doivent être mis en place pour que ça ça percute » (D., p. 19)

Lorsque ces exigences ne sont pas respectées, des sentiments de déception professionnelle peuvent apparaître:

« C'est à dire que moi un public qui sort où tout le monde est content quelque part, j'ai raté mon coup. Par contre, s'il y en a un qui se lève et qui sort en rage, je m'dis "touché" » (C., p.9).

3.3.1. B. L'observation

L'observation est également apparue comme un thème central dans l'analyse et semble être une aptitude nécessaire à l'exercice du métier de comédien-animateur:

« Mais aller dehors (...) les plus beaux personnages ce sont les êtres humains » (B., p. 10).

L'observation passe par une attitude générale d'auto-critique (reconnaître ses limites) sur sa pratique professionnelle, caractéristique saillante chez nos informateurs:

« *On se remet tout le temps en question* » (E.1., p. 9);

« *Je me remet en question tout le temps* », (C., p.9);

« *Je suis tout le temps en train de me poser des questions si un atelier s'est mal passé ou quoi ou s'il y a eu beaucoup de réflexions, de doutes, etc* » (E.2., p. 9).

Dans une perspective continue d'amélioration et d'apprentissage (perfectibilité):

« *Et je n'étais pas assez formée* », (B., p. 9)

« *Ben j'ai pas les compétences. J'ai les compétences artistiques mais j'ai pas les compétences (...) pour pouvoir travailler avec ces publics là* » (C., pp. 5-6);

« *Il faut qu'on se forme parce qu'on est jeune* » (B., p. 5);

« *J'ai l'impression d'apprendre tous les jours donc ça c'est très chouette* » (E.3., p. 20);

« *Et là je me dis "j'ai foiré quelque part". Mais ça c'est vraiment de l'autocritique. Je me suis dit j'ai foiré quelque part parce qu'en fait je me suis pas rendu compte* » (C., p.20).

« *Ça m'apporte c'est de grandir parce que je suis pas quelqu'un de perfectionniste. Je suis quelqu'un de perfectible. C'est que... Tout est changement (...) Les erreurs elles sont faites pour avancer* » (B., p. 25).

D'un autre côté, l'observation se révèle à travers de bonnes capacités d'adaptation chez les comédiens-animateurs rencontrés, inhérentes au travail avec des publics fragilisés:

« *On a déjà eu un participant qui a fait une crise psycho-délirante y'a 4-5ans qu'on a dû nous mêmes entre guillemets prendre en charge, conduire aux urgences psychiatriques le jour même* » (E.1., p. 12);

« *Parce qu'on peut pas agir avec avec un bénéficiaire du CPAS comme on agit avec un comédien, on n'a pas le même niveau d'exigence. On n'a pas la même façon de leur parler* » (C., p. 6);

« *On est polyvalent dans tout plus de l'administration en plus* » (B., p.1)

« *Y'a une personne qui est en fauteuil roulant (...) c'est pour ça qu'on ne joue pas sur la scène quand on est avec eux, on le joue ici à plat parce que c'est compliqué s'il a une roue qui part dans le vide* » (E.2., p. 11);

« *Moi, mon but c'est qu'elle soit sur scène, quelles que soient les modalités de communication qu'on utilise* » (C., p.20);

« C'est pas la même rigueur qu'on demande » (E.1., p. 10);

La réceptivité à leurs difficultés et la confrontation à la différence exigeraient l'adaptation:

« Et après un comédien-animateur ça doit s'adapter ça c'est sûr aussi. Parce que sans capacité d'adaptation on va nul part. Que soit par la diversité des publics, par les institutions avec lesquels on travaille » (C., p.3);

« Tu arrives à ton atelier la première chose que tu dois faire (...) Tu sens la chose, tu sens l'énergie. Des fois tu as des grosses énergies (...) Et puis tu commences le premier exercice et puis tu dis "oh putain je vais devoir tout changer, ça va pas" » (B., p. 12)

3.3.1.C. La communication

La communication fait partie des aptitudes relationnelles que devrait posséder un comédien-animateur et chez nos informateurs elle semble caractérisée par des qualités comme l'honnêteté mais aussi par le fait de ne pas chercher à imposer son point de vue à l'autre afin de respecter sa liberté de penser:

« On doit pouvoir remettre en question notre propre représentation et ne pas arriver comme le Messie » (C., p.10);

« Ici on peut tout dire. On peut tout faire (...) Tant qu'il y a du respect » (B., p. 19)

« Moi je ne viens jamais en disant "non c'est pas bien". Je fais discuter » (C., p. 13);

« La communication ça va à deux. Même si on parle pas la même langue (...) si moi j'ai envie de comprendre la personne en face de moi qui essaie de me parler et que la personne a envie de se faire comprendre, ça va fonctionner » (E.2., p. 14)

« C'est pas je rentre dedans en disant "tu as tort", c'est je rentre dedans et je pose des questions » (C., p.15);

« C'est important aussi même si j'ai la place que j'ai de te renvoyer ce que je ressens » (C., p.21);

3.3.1.D. L'humilité

Enfin, l'humilité est une qualité que nous avons relevé chez plusieurs de nos informateurs, que nous mettons en lien avec leur sensibilité singulière et l'acceptation de leur propre vulnérabilité et de leurs limites:

« J'ai pas la prétention de dire que qu'on détient la vérité » (C., p.9);

« Moi je ne me dis pas que je suis la meilleure metteur en scène du monde ou que je suis la meilleure comédienne du monde. C'est pour ça que le social arrive. Et c'est pour ça que moi je fais ce métier (...) ils ont à apprendre de moi et moi j'ai à apprendre d'eux » (B., p. 11);

« C'est pas parce que tu es le travailleur que tu es tout-puissant et que tu es un héros. Tu as aussi des sentiments » (C., p.21);

« Mais moi je veux pas de merci (...) Je suis passionnée par mon métier et je veux pas qu'on me remercie. Moi j'attends rien d'eux » (B., p. 15);

« Puis d'autres fois où je pleure parce que moi aussi je suis vulnérable. Moi aussi je suis fragile à plein d'endroits. Et quand je vois un petit corps tout fragile devant moi qui me raconte une histoire. Mais je ...des fois ...oui je suis sensible. J'ai des émotions » (B., p. 19)

3.3.2. Rendre la culture accessible

La première mission des comédiens-animateurs c'est de rendre la culture accessible:

« Donc le but du théâtre-action c'est de d'aller vers des personnes qui sont économiquement peut-être plus socialement défavorisés et qui n'ont pas l'accès aussi facilité à la culture. Et Donc voilà de créer ensemble avec les personnes, par rapport à ce dont elles ont envie de parler, des spectacles » (E.2. p. 2).

Nous avons décliné cette catégorie en deux thèmes: La production artistique et la mise en visibilité.

3.3.2.A. La production artistique

Rendre la culture accessible passe d'abord par un travail de production artistique, soit les créations collectives:

« Le but c'est bah voilà de travailler avec des personnes dont c'est pas le métier et les amener à une création collective avec représentation publique » (E.2., p. 11);

« Nous on créé ensemble. On choisit ensemble avec le groupe la thématique. Et c'est eux qui créent tout de A à Z » (B., p. 11);

« La mission première c'est vraiment ça c'est la création collective en atelier » (E.2., p. 6);

« Et donc soit on créait avec eux, soit on créait à partir d'eux, sur eux, à propos d'eux » (D., pp. 10-11);

« On est là pour (...) faciliter justement cette expression de cette créativité » (E.2., p. 16)

On retrouve à l'origine de ces créations collectives tout un travail artistique d'écriture, qui implique un travail de traduction et de transposition de la part des comédiens-animateurs pour que la parole ainsi retranscrite ait un impact et puisse permettre de s'identifier au propos :

« Comment est-ce qu'on va en fait amener une parole qui à la base est individuelle (...) comment est-ce qu'on va amener une espèce de regard un peu méta sur sur les problématiques et donc universaliser un propos pour que quand on va le jouer devant un public, tout spectateur puisse se sentir concerné par ce à quoi il assiste » (C., p.8);

« On va peut être un peu théâtraliser leur parole (...) que ça soit un peut théâtralement attrayant aussi pour le public. Après on revient avec la scène retravaillée par notre part et on leur dit "bah voilà est-ce que ça correspond à ce que tu voulais dire? Est-ce que t'es content de ça" » (E.1., p. 16);

« Le théâtre action montrait aussi comment pouvait se conjuguer cet espace de l'intime, qui n'est pas formellement du familier, mais cet espace de l'intime et cet espace du politique » (A., p. 15);

« Ils proposaient des situations d'impro très darki, de réalités de tournantes dans les caves, de viols, d'abus dans la famille, de deals, de trucs vraiment whaou. On s'est dit ok, on va, on va garder ça mais on va essayer de transposer ça dans un mode plus théâtre, plus fable (...) Voilà donc on essaye d'aborder tout ce qu'ils nous ont suggéré et de le mettre (...) à travers le prisme d'un autre univers » (E.1., p. 5)

Les comédiens-animateurs réalisent également tout un travail corporel durant ces créations collectives qui a pour vocation de reconnecter le corps et l'esprit, d'apprendre à s'écouter:

« Il y a de l'écoute de soi qui commence à se faire » (C., p.11);

« Tout est lié. Le psychologique va avec le corps. Le corps va avec le psychologique » (B., p.17));

Mais également de localiser les tensions et *« dénouer des noeuds »:*

« Le théâtre, ça a dénoué des nœuds chez plein de gens. Et ils sont renouvelés » (B., p. 16);

« Tiens toi debout et puis on voit où sont les zones de tension et puis qu'est-ce que ça raconte (...) le corps c'est une cartographie de l'esprit » (C., p.11);

« Je regarde les morphologies des gens. Et je commence à dénouer. En travaillant sur le corps. À retrouver la légitimité du corps (...) Et donc je leur range toutes ces énergies là quoi » (B., p. 18);

Et enfin, d'exprimer les émotions de manière sincère et authentique. Ce travail corporel a pour finalité l'expression et la libération:

« Puis après il y a toute une, tout un travail donc à travers la recherche de ses objectifs là où on travaille sur le collectif, sur le corps, sur la voix, sur l'espace » (C., p.7);

« Toutes les anxiétés, les angoisses, elles se mettent dans le corps » (B., p.18);

« C'est vraiment travailler sur libérer tes émotions (...) tu as pas de tabou et vas-y quoi. Ce qui te touche, ce qui te bouleverse, qui te détruit, qui te fait vivre » (D., p. 13).

« Au niveau de ce qu'un individu est, il n'est pas que sa tête, il n'est pas qu'un être pensant, il est un être qui vit, qui ressent qui bouge » (C., p11);

« Dès que je montais sur le plateau de là jusque là [montre son bas du dos jusque'à son cou] bloquée, bloquée, tétanisée. Je devais aller chez l'ostéopathe tellement que j'étais bloquée. Et en fait plus elle a remis de la légitimité dans mon corps et à m'expliquer comment mon corps fonctionnait, plus mes crises d'angoisse et mon anxiété s'est complètement enlevée de plus en plus et donc ça commençait à se dénouer (...) Et c'est ce qui se passe chez les gens aussi, chez les participants » (B., p. 17).

3.3.2.B. La mise en visibilité

Rendre la culture accessible passe également par tout un travail de mise en visibilité des participants aux ateliers de théâtre-action:

« Travailler à la mise en lumière des invisibilisés de la société » (C., pp. 3-4).

À cette fin, les comédiens-animateurs réalisent un travail de recherche de la parole dans leurs ateliers dans le but de restituer cette parole:

« Et puis après il y a toute une autre phase de travail qui est la recherche de la parole (...) Qu'est-ce qui est urgent à dire pour toi aujourd'hui (...) et puis on fait une récolte » (C., pp.7-8);

« On produisait des spectacles à partir de la parole des gens qu'on avait recueillie » (D., p. 9) .

Une fois la parole recherchée, les comédiens-animateurs effectuent un travail de maillage afin de produire une parole commune: ils font émerger des thèmes, puis élaborent avec les participants un sens commun qui possède une dimension existentielle afin d'universaliser cette parole et d'en faire un message commun:

« Une espèce de va-et-vient entre le personnel et l'intime et puis le global » (C., p.14);

« Faire émerger une thématique par les gens, par les participants » (B., p. 4);

« Universaliser un propos » (C., p.8);

« Elle écrit une phrase et de cette phrase toutes les personnes du groupe viennent écrire, viennent s'exprimer sur cette phrase. Et il y a un moment donné, on ne sait pas pourquoi dans la fresque il y a quelque chose qui sort et c'est la thématique » (B., p. 5).

Cette mise en visibilité doit aboutir par la diffusion de ce message afin de faire exister des points de vue:

« Et puis après on diffuse la chose. On a un chargé en com ici » (B., p.8);

« Ça s'adresse à tout public » (E.2., p. 17);

« C'était faire du théâtre un moyen de... De les faire exister, eux et leur regard, leur point de vue sur le monde. Pas le point de vue de l'institution » (D., p. 10);

« De pouvoir à un moment dire mais quand il y a un dysfonctionnement qu'on peut constater par les témoignages des publics, par des modes de fonctionnement auxquels nous on assiste... pour moi notre travail principal c'est de les retraduire pour qu'ils existent et pour qu'on ne les laisse pas perdurer ou se mettre en place » (C., pp. 6-7);

« On est dans le fait de dire voilà le point de vue du public là, des participants là » (C., p.17);

« C'est que les gens qui s'approprient la scène soient des gens debout et (...) qui soient regardés comme des gens debout » (D., p. 19).

La diffusion de la parole implique que les comédiens-animateurs donnent les moyens nécessaires pour qu'elle soit entendue notamment à travers des représentations de spectacles, créés collectivement avec leurs participants:

« Donc on déploie des actions particulières pour pouvoir mettre en place une diffusion adéquate. Et qui puisse avoir la répercussion qu'il faut pour que les paroles des personnes soient entendues hors (...) du cadre dans lequel ils s'inscrivent en général ». (C., p.2)

« C'est des moments magiques tu vois parce toute leur histoire prend une importance. Donc c'est à la fois émotionnellement très très fort et à la fois politique parce que c'est leur donner à eux, donner à toute leur lutte, leurs histoires qu'ils ont vécues là et ça a une importance parce que tu les mets sur une scène, parce que tu la mets sous la lumière, sur les projecteurs. Toute cette histoire qui est invisible, qui n'avait pas été racontée par les instances officielles » (D., p. 10)

3.3.3. Animer

Une autre mission très importante des comédiens-animateurs c'est d'animer et cela passe par la création d'un collectif. Cette mission est nécessaire pour permettre la production artistique:

« Le premier enjeu pour moi c'est d'arriver à créer un collectif. Parce qu'une fois que le collectif est là, la notion de responsabilité partagée est là aussi et donc on a moins de risques d'avoir des gens qui lâchent en cours de route [motivation mutuelle] » (C., p.7);

« Le comédien animateur ce qu'il va démarrer c'est la cohésion du groupe. Ça veut dire que tout le monde soit bienveillant dans le groupe (...) Les six premières séances, je fais la cohésion de groupe, l'estime de soi et la légitimité » (B., p. 6);

« Il y a quelque chose qui doit se passer de... d'affectivité entre les gens. C'est important parce que...parce qu'il doit y avoir (...) une confiance entre les gens et une confiance en toi » (D., p. 13).

Créer un collectif c'est avant tout une mission d'accompagnement:

« Je travaille pas dans le social mais j'ai quand même cette casquette là » (B., p.12).

Nous avons décliné ce travail d'accompagnement en quatre thèmes: (travailler) La légitimité; Faciliter la communication; S'intégrer/S'immerger et; Développer l'esprit critique.

3.3.3.A. La légitimité

Dans cette perspective, toute une partie du travail des comédiens-animateurs concerne la légitimité: travailler sur la légitimité, sur l'estime de soi à travers la reconnaissance et la valorisation, la liberté d'expression et l'affirmation de soi, le fait d'oser dire les choses et de pouvoir marquer des refus et de sentir capable de faire les choses:

« C'est un besoin chez moi qu'ils aient cette légitimité et l'estime de soi... Parce que sans ça...Sans ça si on les rebooste pas, ils peuvent pas monter sur un plateau. Ils peuvent pas grandir dans leur vie » (B., p. 19);

« Mettre en valeur ce qu'il y a à mettre en valeur quoi » (E.3., p. 9),

« Elles se rendent compte qu'en fait elles ont le droit de dire "non " » (C., p.16);

« Tout le travail de Laura et moi parce que je suis pas du tout confiant en moi, avec moi son premier travail c'était ça en tant que comédienne animatrice. La confiance de l'importance de ce que je vais dire et que ça va... Ça a du sens que ce soit dit et que ça va percuter » (D., pp. 13-14);

« La notion de collectif c'est aussi travailler beaucoup sur l'estime de soi, la valorisation de soi et aussi la capacité d'écoute de l'autre » (C., p.7);

« Donc moi mon processus de travail dans le théâtre c'est les rendre légitimes à fond la caisse. C'est qu'ils se disent "Je suis pas une grosse merde. Je suis un être humain et j'ai le droit de vivre" » (B., p. 13);

« Si je veux dénoncer quelque chose je le dénonce (...) Voilà, il faut pouvoir dire les choses quand elles sont vives et qu'elles sont ressenties » (C., p.8);

« Comme tu as fait tout le processus avant sur la légitimité et l'estime de soi et sur je suis capable de et maintenant je vais oser dire tout haut ce que les gens pensent tout bas. "Ça ça ne va pas. Et maintenant on va vous le montrer. Venez public, venez voir. Nous voilà ce qu'on est capable de faire. On n'est pas que des petits gens, voilà, qui ont peut-être pas de pognon et qui n'ont comme vous dites, qui n'ont rien à dire. Nous on a des choses à vous dire" » (B., p. 8)

« C'est-à-dire de se dire que tu es légitime d'avoir une pensée et tu es même légitime de la dire » (C., p.10).

3.3.3.B. Faciliter la communication

Les comédiens-animateurs sont aussi des « *facilitateurs de communications* » (E.2., p. 15): ils instaurent un cadre de respect qui permet l'intimité et travaillent sur la manière de dire les choses. Dans cette perspective, ils contextualisent, nuancent, relativisent, ouvrent et élargissent la discussion afin de favoriser l'écoute de l'autre et de son vécu et élargir les points de vue:

« Moi, je ne limite pas la parole (...) je préfère que ça s'exprime. Maintenant, il y a la manière dont ça s'exprime » (C., p.14);

« Si on est juste sur une problématique à soi ben... on tourne en rond et puis on avance pas. On évolue pas et donc c'est ça l'idée aussi. C'est un moment de renvoyer à quelque chose de commun » (C., p.9);

« Faire comprendre aux gens (...) [que] tous les points de vue peuvent être entendus, peuvent être aménagés effectivement pour ne pas choquer ou quoi et... trouver un compromis mais... on peut aborder tous les points de vue » (E.1., p. 15);

« D'amener la réflexion et donc le regard qu'ils vont poser sur l'autre par un autre biais et donc voir comment ça va faire évoluer les choses au fur et à mesure » (C., p.13);

3.3.3.C. S'intégrer/S'immerger

Afin de favoriser la confiance et de créer un sentiment d'appartenance, il s'agit pour les comédiens-animateurs de s'immerger et de s'intégrer au groupe des participants et d'être en émotion avec leurs participants :

« On n'est pas extérieur dans le processus de création (...) on doit se plonger avec eux dans la recherche » (C., p.10);

« Les créations qu'on faisait étaient complètement intégrées dans un tissu dans lequel nous on s'immergeait (D., p. 9)

« Il y a des projets où tu vas te dire "Ah ça c'est un projet d'Iris". Mais parce que je le fais avec eux. Y'a l'expression: il y a ceux qui sont au bord de la piscine et qui disent "vas-y. Vas-y fais comme ça et comme ça". Les comédiens-animateurs normalement ils doivent être dans la piscine. Pas à côté, et vraiment nager et pas juste faire comme ça dans le vide pour montrer les mouvements quoi » (C., p.23);

3.3.3.D. Développer l'esprit critique

Développer l'esprit critique chez les participants semble faire partie des ambitions de nos informateurs. Dans leurs ateliers, nos informateurs établissent des responsabilités à différents niveaux, qui permettent bien souvent de déculpabiliser leurs participants qui, pour beaucoup selon les dires de nos informateurs, s'imputent l'entière responsabilité de leur situation respective:

« C'est travailler déjà sur (...) la déculpabilisation des personnes », (C., p9);

« Au début y'a tout un enjeu aussi de enfin voilà "qui est la figure d'autorité ici" enfin c'est bon quoi, on est tous adultes [rires] y'a tout un enjeu autour de ça où on fait redescendre la pression » (E.3., p. 14);

Néanmoins, il s'agit également de les responsabiliser:

« Vous êtes un moteur donc dans un moteur à un moment donné si y'a une pièce qui est foireuse c'est tout le moteur qui va en pâtir donc voilà chacun à sa responsabilité » (E.2., p. 15);

« Et donc j'ai dû (...) lui dire: "En fait! Tu as 60 ans. Tu es une adulte. Donc effectivement tu as raison, si tu préfères maintenir le coiffeur plutôt que de venir jouer. J'entends. Mais c'est une prise de responsabilité" » (C., p.21);

« Démerdez-vous les gars. Faites-vous un peu confiance et prenez vos responsabilités » (E.2., p. 9);

L'esprit critique est également cultivé à travers des comportements professionnels comme le fait de renvoyer des choses aux participants et de leur faire prendre conscience de certains éléments:

« *On est dans un projet (...) qui doit être conscientisé par les participants à la mesure de ce qu'il va porter comme parole* » (C., p.7);

« *C'est le plateau où on forme équipe pour dire à tous ceux qui nous écrasent la gueule qu'on les emmerde. Et qu'ils ne vont pas gagner tout le temps quand même. Voilà! Et dire au public qui est là qu'il faut se relever quoi, ou continuer à être debout quoi* » (D., p. 20)

« *C'est des projets qui doivent secouer* » (C., p. 9);

« *C'est restaurer un peu ou provoquer ou aller titiller l'esprit critique* » (C., p. 11)

Par ailleurs, le débat est un moyen utilisé pour développer l'esprit critique.

3.3.4. Appropriation d'outils

Pour la totalité des informateurs, le théâtre-action passe par l'appropriation des moyens de production artistique, des lieux de diffusion et l'acquisition de compétences adéquates.

Nous avons décliné cette catégorie à travers trois thèmes: Les techniques théâtrales; Les autres formes artistiques et; Les formations.

3.3.4.A. Les techniques théâtrales

« *Le théâtre c'est un langage donc il y a des outils. C'est des outils après à s'approprier et ça demande du temps, ça demande du travail* » (D., p. 18).

Ces outils concernent les diverses techniques théâtrales utilisées par les comédiens-animateurs pour remplir leurs missions telles que:

- Les improvisations: « *On part d'impros qui viennent vraiment d'eux* » (E.1., p. 16); « *Je vais leur donner des consignes d'impro et je vais les mettre face à leur propre contradiction mais dans le jeu* » (C., p.13);
- Le travail avec le corps et la voix: « *Il y a des outils. Pour ouvrir la voix, on travaille avec le ventre. Il y a une colonne d'air et la colonne d'air elle travaille avec le ventre et c'est là qu'en fait avec le pharynx et le larynx, qu'avec la position que tu mets de la tête à la colonne d'air plus la voix ventrale qui fait que la voix elle sort.* » (B., p. 9);
- La création de personnages: « *Moi je travaille par exemple la création de personnage. Je travaille avec le bouquin de Stanislaski* » (B., p. 10); « *Je vais leur demander d'interpréter des personnages particulier* » (C., p.13);

- Le théâtre forum (E.2., p. 8): « *Donc le théâtre forum le principe c'est c'est que tu joues, tu montes un spectacle qui vise à dénoncer un rapport d'oppression, un mécanisme d'oppression social, sociopolitique, économique ect. Et tu le démontres à travers une histoire qui est la quête d'un opprimé pour sortir de son rapport d'oppression et qui échoue dans sa quête et tu rejoues le spectacle une deuxième fois et tu proposes au public de prendre la place du personnage opprimé et de tenter d'autres pistes que ce que lui a fait* » (D., pp. 3-5);
- Ou encore, l'humour: « *Passer par l'humour pour après éventuellement faire réfléchir les gens* » (E.1., p. 7); « *La parodie, c'est déjà une manière de critiquer* » (E.2., p. 8).

3.3.4.B. Autres formes artistiques

Selon nos informateurs, le théâtre-action peut se nourrir ou être transposé sur d'autres disciplines artistiques telles que les représentations graphiques (dessin, peinture, sculpture, photos, affiches ect.) ou encore la musique (chant, danse ect.):

« *Ce qui est important c'est que tout le monde trouve le moyen de faire du théâtre action avec d'autres choses, avec de la photo, avec de la musique (...), la danse, la musique. Mais il y a d'autres outils qui sont intéressants comme la peinture, la sculpture, enfin tous les moyens artistiques* » (D., p. 17)

« *Je leur demande de préparer par exemple une chanson pour voir c'est quoi leurs univers esthétiques* » (C., p.8);

« *Donc des fois je repère une phrase qui me qui me prend fort. Je l'écris sur une fresque, de dis "voilà la phrase elle est là. Vous dessinez, vous pouvez peindre, vous pouvez écrire" (...) Ils prennent un mot de cette fresque et viennent le raconter et donc il viendra raconter quelque chose d'eux. Pour pouvoir le mettre sur le plateau et créer des personnages ou pas. C'est matière à jeu.* » (B., p. 7).

« *On travaillait avec d'autres moyens artistiques que le théâtre* » (D., p. 11).

3.3.4.C. Les formations

Enfin, ces outils concernent aussi toutes les formations dans divers domaines (artistique, sociale, santé...) que suivent ou ont suivi nos informateurs afin de compléter leur formation initiale, d'améliorer leur pratique professionnelle et, par conséquent, l'accompagnement des publics qu'ils rencontrent dans leurs ateliers:

« *Plus toutes les formations que j'ai fait sur les côtés* » (B., p. 3);

« Il faudrait presque tous qu'on soit comédien et formés aussi dans le social (...) Parce que savoir faire du théâtre c'est pas savoir travailler avec des gens. Et travailler dans le social ça ne veut pas dire qu'on a une fibre artistique et des compétences artistiques » (C., p.4);

« J'apprends un peu à être comédienne » (E.3., p. 1);

« Il faut faire des formations. Et il y a plein de belles formations qui t'expliquent comment travailler avec des participants » (B., p. 9);

« Je manque d'outils et de... enfin oui d'outils de travail, d'outils de communication, de connaissances je veux dire de terrain plus concrètes. Et donc j'ai repris une formation de 4 ans en promotion sociale d'éducateur spécialisé. Et donc avec cette formation là; Là j'ai été cherchée tous les outils qui, je trouve me manquaient pour pouvoir travailler avec avec ces publics là » (C., pp. 5-6).

4. L'impact

L'impact est une rubrique constituée *in vivo* c'est-à-dire par les propres mots de nos informateurs et qui nous a semblé présenter l'opportunité de regrouper tous les thèmes qui sont de l'ordre des conséquences des processus de création telles que décrites par nos informateurs:

« Quand tu vois la première séance et que tu vois la troisième séance, tu dis "attends, c'est pas le même mec que j'ai vu à la première séance" ».(B., p. 13).

Nous avons développé cette rubrique autour de trois catégories conceptuelles: La production de culture; La socialisation et; Les effets ricochets.

4.1. La production de culture

Un des impacts directs des actions menées par les comédiens-animateurs, dans le cadre de l'exercice de leurs fonctions, est la production de culture et ses conséquences. Cette production passe par la création collective de spectacles et la créativité.

4.1.1. La création collective de spectacles

La création collective de spectacles est construite de telle manière que les spectateurs lors des représentations puissent *in fine* s'identifier au propos présenté, ce qui peut les amener à la remise en question:

« Je pense que ça déconstruit aussi chez eux [les travailleurs sociaux] des formes de représentation qu'ils ont de leur propre public et donc ça remet en question des fois leur propre pratique à eux » (C., p.17);

« Parfois les gens se font aussi des fausses idées. On a eu, quand on a joué à Bruxelles, des gens qui nous ont dit "ah bah justement je ne savais pas que le théâtre action pouvait être rigolo" parce que y'a aussi une vision du théâtre-action où c'est parfois extrêmement grave, des gens noirs qui parlent de choses extrêmement graves, dans une lumière blanche, avec des masques » (E.1., p. 17);

« Et il y a même des éducateurs qui ont dit "non, il faut qu'on se remette en question, on peut pas parler aux gens comme ça" (...) elles se reconnaissaient ou en tout cas elles réinterrogeaient leur propre pratique là dedans » (C., p.17) .

Le propos ainsi travaillé et politisé permet également, d'une certaine manière, de participer à une sorte de « *restauration de la citoyenneté* » c'est-à-dire de se sentir faire partie d'un tout et de pouvoir contester le système voire d'avoir l'ambition de le changer:

« C'est aussi une forme de restauration de la citoyenneté (...) justement c'est d'aller réaffirmer qu'en fait nous avons toutes et tous potentiellement du pouvoir. Et qu'on n'est pas juste astreint à subir une situation ou un régime » (C., p.11)

Enfin, la création collective de spectacles participe à la diffusion culturelle grâce aux représentations publiques mais également aux réseaux sociaux des participants:

« Le fait de mettre sur scène des gens qui n'ont pas l'habitude d'aller sur scène bah par répercussion forcément ces gens qui sont sur scène vont demander à leur famille, à leurs amis de venir voir, ce qui fait qu'on a aussi dans le public des gens pour qui c'est la première fois dans un théâtre » (E.1., p. 18)

4.1.2. La créativité

La créativité est inhérente aux ateliers de théâtre-action et à l'activité de création collective. Cette culture de la créativité permet de manière subtile l'autodétermination des participants à travers la restauration et/ou l'apprentissage de certaines compétences et leur transposition dans leur vie quotidienne:

« C'est bien d'être perdu parce que si on est perdu au théâtre après dans le processus on ne le sera plus et on ne le sera plus aussi dans la vie (...) Mais toujours à la clé de se dire si je suis autant légitime à être sur un plateau, je suis autant légitime à parler français, à aller chercher du boulot ou à dire ce que j'ai envie de dire ou dire non ou dire "oui" quand j'ai envie de dire oui » (B., pp. 6-7);

« Ces participants qui sont devenus comédiens. Qui le resteront pour toute leur vie à mon avis » (B., p. 8).

La créativité participe également à la restauration de l'estime de soi à travers la valorisation de la production artistique et de la reconnaissance qu'elle engendre tant pour les participants que pour les comédiens-animateurs:

« Il s'est retrouvé avec le mot "feu d'artifice" bah il a mimé un feu d'artifice quoi, il était le feu d'artifice et à la fin il était "bah putain j'aurais jamais cru que j'étais capable de faire ça moi" » (E.2., p.16);

« Donc aussi une mise en valeur pour eux » (E.1., p. 11);

« Moi jusqu'à mes 24-25 ans j'ai toujours eu peur de moi. De ce que je pouvais produire dans mon milieu, dans mon art. Et en fait je n'ai plus peur maintenant. Je n'ai plus peur de mon métier, je n'ai plus peur de monter sur un plateau. Je n'ai plus peur de voir les gens et de parler devant des gens et tout ça » (B., p. 24);

« Voir un groupe qui progresse, qui arrive à finaliser un atelier bah nous, dans notre confiance en nous mêmes ça nous donne un boost incroyable » (E.1., p. 22).

L'estime de soi est également restaurée par le travail des comédiens-animateurs sur la légitimité tel qu'expliqué précédemment:

« Première fois de sa vie, qu'elle s'octroie du temps pour elle toute seule et qu'elle arrive à dire à ses enfants "Non, ça c'est à moi, c'est mon moment j'en profite" (...)

"En fait, je suis quelqu'un. Et j'ai des... et je suis légitime d'être qui je suis et en fait j'ai le droit des fois de ne pas être d'accord ou j'ai le droit de d'exiger des choses, j'ai le droit de râler et j'ai le droit de pleurer aussi" » (C., p. 16);

« Moi quand je viens travailler ici avec Laura, je suis dans ma bulle, (...) C'est un grand moment de respiration dans l'existence (...) vraiment de puissance dans ta vie parce que quand tu prends la parole devant 60 personnes (...) pendant 1h20 la parole est à toi, l'espace est à toi et voilà et tu bazardes ton truc, ta vision du monde, tes désespoirs, tes ras-le-bols, tes espérances, tes combats, tes amours. Et en plus c'était applaudit à la fin. Et on te dit "ouais c'était génial ce que vous avez fait. Ça m'a vraiment touché, ça m'a bouleversée. Ça me donne la pêche. Ça donne envie de bouger. J'ai envie de refaire des trucs".

C'est immense comme plaisir, comme moment émancipateur parce que (...) c'est des moments où tu sens ta force. Tu trouves de la force, tu sens ta force et où tu donnes de la force aux gens, c'est magique c'est juste... Pour moi voilà ça, c'est le théâtre action » (D., p. 12).

4.2. La socialisation

Un autre impact important du travail des comédiens-animateurs et, plus spécifiquement, en lien avec le cadre des ateliers de théâtre-action, c'est la socialisation des participants.

Cette socialisation est fondée sur une culture de l'interdépendance au sein de ces ateliers qui repose, d'une part, sur le sentiment d'appartenance permettant la sollicitude (solidarité, collaboration) ainsi que la motivation:

« Le théâtre (...) tu as aussi (...) ce sentiment d'appartenance après comme on dit y'a pas d'obligation mais voilà moi je peux dire ne tout cas que... bon la semaine dernière on a eu répétés tous les jours (...) bah je peux vous garantir que y'en a ils le vivent bien mais y'a un manque, y'a un manque parce qu'on s'est vu tous les jours et que ça s'arrête » (E.4., p.14);

« Y'a une exigence c'est aussi de savoir qu'on compte sur toi, que le groupe marche seulement si on est tous là » (E.3., p. 15);

« La solidarité, l'entraide, la bienveillance » (D., p. 20);

Et, d'autre part, la compréhension mutuelle permettant plus de tolérance et participant au vivre ensemble de manière générale:

« Oui puis le fait d'être avec des groupes et tout, ils te donnent aussi entre guillemets parfois des baffes dans la gueule sur comment vivent d'autres gens qu'on se rend pas compte du tout (...) des remises à niveau de la réalité sociale de notre pays (...) on a difficile à imaginer parfois (...) comment les gens dans nos ateliers font. C'est une leçon de vie » (E.1., p. 22);

« Le théâtre-action est une belle façon, je trouve pour l'avoir expérimenté, de faire se rencontrer ces mondes là parce que ça amène du coup une meilleure compréhension de la réalité de l'autre. Et... Et la meilleure compréhension, c'est plus de tolérance, c'est plus de vivre ensemble, c'est plus de solidarité, c'est plus de faire commun » (C., pp. 23-24);

« Le côté tolérance, ouverture, écoute (...) D'accepter qu'on a pas tous le même point de vue mais qu'on peut quand même arriver à dire quelque chose ensemble » (E.1., p. 15);

« On les voit évoluer... en tout cas progresser dans leur façon de s'exprimer d'être avec les autres. Et de se faire confiance aussi, d'être touché ou pas, de mettre des limites... de respecter, de faire des règles ensemble aussi... D'accepter les différences... » (E.3., p. 3);

« C'est justement les connexions qui peuvent se faire entre personnes dans le groupe et une espèce d'entraide qui peut se faire aussi (...) Il y a vraiment des interactions bénéfiques qui se font entre les gens » (E.1., p.7);

« Partager avec les uns les autres » (E.3., p. 9);

« La tolérance » (E.3., p. 15).

4.3. Les effets ricochets

Enfin, l'ensemble du processus du théâtre-action actuel tel que décrit par nos informateurs semble démontrer l'existence de toute une série d'effets dominos/ricochets, soit des bénéfices secondaires/collatéraux autant chez les comédiens-animateurs que chez leurs participants.

Il s'agit donc de bénéfices qui ne sont pas recherchés de premier abord par les comédiens-animateurs mais qui surviennent néanmoins dans le cadre de leurs ateliers:

« Nous c'est pas de la thérapie qu'on fait quoi c'est vraiment de l'artistique maintenant voilà ça fait partie des bénéfices collatéraux » (E.2., p. 6);

« Et les effets inattendus bah... y'a que d'ça » (E.2., p. 11);

« L'objectif n'est pas de prendre soin mais ça fait partie des avantages et des bénéfices collatéraux » (E.2., p. 18)

4.3.1. La transformation de soi

Selon les comédiens-animateurs, le théâtre-action permettrait une transformation voire une redéfinition de soi:

« Y'a des gens très introvertis qui ne sont plus du tout les mêmes. Dans leur manière d'être personnelle, dans leur manière d'être avec le groupe, on voit vraiment des gens s'ouvrir complètement » (E.1., p. 11).

4.3.1.A. Redéfinir son identité

En effet, le théâtre-action permettrait à nos informateurs comme aux participants des ateliers de questionner leur identité voire de la redéfinir:

« Mais des fois voilà il y a des gens qui sont dans des CPAS et tout ça et qui arrive à redéfinir leur étiquette parce qu'ils vont retravailler en fait. Des fois ça tient juste sur un fil qui est la légitimité » (B., pp. 15-16);

« Tu vois c'est con mais c'est des thématiques sur lesquelles tu travailles et du coup bah qui te transforment toi-même » (E.2., p. 22);

« Ça reste une identité du chercheur en fait, dans tout son cheminement, donc moi je suis un peu associé, oui au théâtre-action » (A., p. 7)

La transformation de soi passe également par le fait d'avancer et d'évoluer dans la vie et de ressentir de la cohérence au niveau de ses valeurs. Sur ce point, plusieurs de nos informateurs nous ont expliqué que le théâtre-action leur permettait de conjuguer leurs valeurs (engagement) avec leur passion (théâtre et/ou l'humain):

« Mais putain c'est ça que je veux faire, c'est génial! Je fais du social. Et je fais du théâtre. Je mélange les deux, c'est trop bien » (B., p. 22);

« J'accorde aussi beaucoup d'importance à l'engagement et au sens valoriel et politique, ben le théâtre action il m'a permis de conjuguer les deux, d'avoir un exercice professionnel de valeur » (A., p. 15);

« C'est la façon la plus juste pour moi en tout cas d'allier l'amour que j'ai pour le théâtre (...) en lien aussi avec mes convictions personnelles, avec mes convictions politiques. C'est à dire que je me sens en cohérence parce que ce que je porte dans mon travail, je le porte dans ma vie de tous les jours » (C., p.22);

« Mais moi je veux jouer...mais ce que je veux faire surtout... c'est...rendre la place aux gens et donc c'est comme ça qu'elles [les collègues] sont arrivées aussi au théâtre-action » (B., p. 4);

« Faudrait pouvoir associer les deux: le côté théâtre, plaisir ect et le côté un peu on va sauver le monde par des ateliers et ben voilà [le théâtre-action] m'a permis un peu de faire cette jonction là (...) le plaisir de faire un métier qu'on aime et qui correspond vraiment à nos passions personnelles» (E.1., p. 21);

« D'être en totale connexion avec moi-même. C'est ça que ça m'apporte » (B., p. 24).

Redéfinir son identité participe, dans certains cas, à une transformation des représentations, de ses préjugés et, *in fine*, à la dé-stigmatisation:

« Ils se remettent en question vraiment profondément sur des choses qui étaient ancrées en eux parce qu'ils ont été élevés comme ça ou parce que c'est des...voilà... des valeurs qu'ils ont eu depuis qu'ils sont tout petits et qui parviennent à un moment de se dire "mais en fait peut-être que je me plante" » (C., p. 13);

« Je les vois évoluer. C'est méga impressionnant. Et de même me rendre compte que même s'ils sont encore stigmatisés, eux, ils savent qu'ils ne le sont plus dans leur tête et donc ça c'est magique » (B., p.15);

« Ça a complètement déconstruit la notion qu'elle avait de l'étranger et de l'autre (...) ils sont devenus amis » (C., p.15);

« Ils auront toujours une étiquette dans le dos. Toujours toujours une étiquette dans le dos. Mais cette étiquette, maintenant ils peuvent vivre avec. Parce qu'ils se disent "bah ouais j'ai cette étiquette là et alors. Moi maintenant moi je sors, je suis bien dans ma peau" » (B., p. 15).

4.3.1.B. L'épanouissement personnel

Cette transformation de soi peut être accompagnée par un sentiment d'épanouissement personnel qui s'observe dans l'idée de mieux vivre et l'expansion de soi à travers une certaine émancipation par rapport aux injonctions, stéréotypes, logiques institutionnelles ect:

« Ça m'apporte le mieux vivre (...) Le fait de voir des gens s'épanouir. Le fait de voir que moi je m'épanouie avec ces gens-là » (B., p. 24);

« Je fais du théâtre pour changer mon quotidien ou ma pensée, j'ai plus envie de revenir là-dessus. J'ai envie de m'amuser. J'ai envie de me vider la tête, pas de parler de ça » (E.1., p. 5);

« Elle a commencé à gueuler, à reprendre les slogans et les gueuler. Mais c'était puissant. Je l'avais jamais vue comme ça quoi mais c'était jubilatoire quoi de la voir comme ça s'emparer du truc et c'est elle qui gueulait et tous les gens derrière qui reprenaient. Bon on n'était pas au théâtre mais on était au théâtre. C'est la même chose pour moi, c'est un moment donné c'est elle qui est dans la mise en visibilité et qui a une parole... qui a une parole avec une émotion et une puissance » (D., p. 17);

« Une espèce de volonté de lâché prise » (E.1., p. 15);

« Quand elle a commencé (...), elle ne voulait pas monter sur scène. C'était pas possible (...) puis un jour elle a accepté de monter sur scène et puis un jour elle a commencé à crier sur scène » (C., p16);

« S'entraîner dans le lâché prise, dans l'acceptation de ce qui arrive enfin voilà ça transforme aussi à l'intérieur (...) toute la qualité du lien qui se forme et de pouvoir participer à ça (...) ça fait du bien, ouais c'est nous qu'on soigne » (E.3., p. 22).

4.3.2. L'empowerment

La participation active des participants à la création collective et d'autres éléments (tels que le travail sur la légitimité et l'estime de soi, la socialisation et le sentiment d'appartenance...) semblent permettre pour beaucoup d'entre eux de retrouver la capacité d'agir dans leur vie de manière générale (*empowerment*):

« Elle travaille. Elle avait retrouvé une vie normale quoi. Donc oui, les étiquettes changent. Plein de gens peuvent changer leurs étiquettes. Et il y a des gens aussi qui vivent avec leurs étiquettes. Mais qui vivent mieux avec leurs étiquettes parce que maintenant, il y a rien qui les arrête, ils savent qui ils sont. Ils savent qui ils sont. Ils savent qu'ils sont capables. Ils savent qu'ils peuvent oser » (B., p. 16)

« Ça les a boosté » (E.2., p. 18);

« C'est que maintenant il se sent légitime à être lui. Être lui. Et pas caché. Et pas vivre caché. Ça veut dire que lui maintenant il se dit quand je suis en colère, je suis en colère. Quand je suis timide, je suis timide. Quand je dois aller chercher du boulot j'y vais, je n'ai pas peur. Quand je pleure je pleure. Et je peux vraiment pleurer » (B., p. 14)

La ré-insertion professionnelle fait également partie des bénéfices secondaires pour plusieurs de nos informateurs puisqu'elle ne fait pas partie des objectifs poursuivis dans les ateliers de théâtre-action:

« J'en ai un qui a repris les études d'éducateurs (...) Et ça je pense que même si c'est pas le théâtre-action qui l'a provoqué, il y a contribué en tout cas » (C., p.15);

« Ils viennent au théâtre pour justement exploser tout ça et se sentent légitime d'aller vers un travail, vers un autre métier » (B., p. 2);

« Ils re-travaillent » (B., p. 16);

« Jonas qui était participant d'atelier et qui maintenant entrevoit la pratique du théâtre dans sa future profession aussi, ce qu'il n'envisageait peut être pas du tout avant de commencer un atelier avec nous » (E.1., p. 13);

« Y'a une chouette évolution, spécialement quand je suis arrivé c'est pas ce que j'attendais (...) après quelques séances ici j'ai trouvé du boulot enfin, puis voilà maintenant je suis en stage, oui c'est vrai que j'évoquais avec Richard la possibilité d'animer un jour parce que c'est quand même quelque chose qui met plait » (E.4. p. 13)

5. Synthèse de l'analyse et Interprétation

Ainsi, notre analyse nous a conduit à identifier quatre rubriques inter-reliées entre elles.

Le cadre est un élément central dans la pratique du théâtre-action. Ce cadre est en premier lieu déterminé par l'histoire du théâtre-action et plus spécifiquement son institutionnalisation et ses conséquences positives comme plus péjoratives.

D'autre part, ce cadre est caractérisé par un espace-temps particulier. Il s'agit d'un espace qui ouvre à l'imaginaire et à toutes ses possibilités. D'un autre côté, ce cadre est le garant d'une protection pour l'ensemble des personnes impliquées.

La temporalité fait partie intégrante du processus de « *changement* » pour reprendre les mots de nos informateurs mais surtout du processus artistique de création collective.

En outre, les comédiens-animateurs sont des êtres vulnérables et travaillent au quotidien avec la vulnérabilité telle qu'elle est communément représentée (précarité, souffrance, difficultés ect.). Leurs discours témoignent d'une violence inhérente à l'organisation du système et du travail. Nous pouvons aisément imaginer que les injonctions et les pressions sociales produisent des effets ou des comportements psychopathologiques, tout comme le mode d'organisation du travail actuel.

Notamment, en conséquence de cette violence, nos informateurs nous ont décrit toute une série de croyances négatives que pouvaient développer les participants à leurs ateliers sur eux-mêmes, sur les autres et sur le monde. Or, nous pouvons imaginer également que les croyances négatives soient liées à des symptômes anxieux et dépressifs comme l'anhédonie (perte de plaisir) l'apathie (perte d'envie et de motivation), l'asthénie (fatigue), la paranoïa, l'isolement ect, ce que tend par ailleurs à confirmer les propos de nos informateurs. Ces croyances négatives tendent donc à amener des difficultés supplémentaires dans la reprise du pouvoir d'agir (*empowerment*).

L'analyse nous a également montré cette vulnérabilité sous le prisme de la force et de la potentialité.

L'identité professionnelle de nos informateurs est, d'une part, influencée par leur parcours et, d'autre part, déterminée en grande partie par leurs convictions personnelles et leur engagement politique. Cette engagement est une caractéristique si saillante de leur identité (sociale comme professionnelle) qu'il explique probablement pourquoi les comédiens-animateurs tendent à refuser l'étiquette de soignant. En effet, leur mission est essentiellement artistique mais aussi politique ou politisée c'est-à-dire posée comme un acte politique.

S'ils sont dans une posture de soin avec leurs bénéficiaires en basculant dans l'individuel, ils ne peuvent remplir leurs missions ni de création collective ni de mise en visibilité. Il est d'ailleurs intéressant de se demander si les effets thérapeutiques du théâtre-action proviennent justement du fait qu'il ne cherche pas ces dits effets, point que nous développerons dans la discussion.

L'engagement est caractérisé chez nos informateurs par des convictions de respect de la dignité, de justice sociale et de liberté, entre autres. Il s'exprime à travers le militantisme, soit la lutte généralisée des classes sociales et, plus spécifiquement, la révolte et la dénonciation contre un système qui produit de la violence. Cette révolte est liée à la colère suscitée par l'observation et/ou le vécu de situations d'inégalités et d'injustices. D'un autre côté, nos informateurs posent un regard critique sur ce qui les entoure, caractérisé par une disposition saillante à remettre les choses en question, à débattre et vouloir créer le débat.

Cet engagement a priori personnel (c'est-à-dire relevant de leur singularité) constitue une dimension unique de leur identité professionnelle et se révèle également dans les qualités que nous avons pu observer chez eux tout comme dans les missions professionnelles qu'ils poursuivent. En effet, nous pouvons probablement considérer que cet engagement repose sur la passion, l'intérêt ou l'amour pour l'être humain c'est-à-dire une disposition d'esprit caractérisée par une attention portée à l'autre, caractéristique importante dans la pratique du théâtre-action et dans l'exercice du métier de comédien-animateur. Toutefois, l'exigence artistique est présente dans le discours de nos informateurs mais toujours dans l'optique de donner aux individus tous les moyens nécessaires pour qu'ils puissent aboutir à une création collective; Donc toujours sous-tendue par l'attention portée à l'autre. Par ailleurs, le théâtre-action apparaît être, pour la majorité de nos informateurs, un liant entre leur engagement politique, leurs convictions personnelles et leurs ambitions professionnelles.

L'auto-critique c'est-à-dire la capacité d'observer et de (se) remettre en question sa pratique professionnelle est une qualité centrale de nos informateurs qui considèrent pouvoir toujours s'améliorer. Les comédiens-animateurs sont également polyvalents/multi-tâches dans l'exercice de leur fonction et semblent posséder d'importantes capacités d'adaptation. Nous avons également relevé d'importantes capacités communicationnelles dans le discours de nos informateurs et une certaine humilité permettant de se mettre au même niveau que les publics qu'ils rencontrent dans leur travail: le niveau des êtres-humains.

Les missions des comédiens-animateurs sont en premier lieu artistiques: création collective, travail dramaturgique et corporel. Pourtant, la création collective passe par la recherche d'une parole commune et la diffusion de cette parole, une mission qu'on peut aisément considérée comme plus politique à la lumière de notre développement.

En effet, ces missions participent à la mise en visibilité des publics traditionnellement éloignés de la culture, et à la production culturelle par ces mêmes publics.

Ainsi, bien que le théâtre-action contemporain soit instrumentalisé par des politiques culturelles plutôt représentatives de la démocratisation culturelle (diffusion culturelle, participation à la vie culturelle), il semble qu'à travers l'identité professionnelle des comédiens-animateurs, il reste un outil de lutte et de contestation et donc un outil de la démocratie culturelle.

Effectivement, le théâtre-action contemporain continue de porter des propos sur le monde social, issus de réalités sociales difficiles. Ces propos ainsi politisés, constituent des moyens d'expression d'opinions et confèrent de la crédibilité à des contestations légitimes.

Or, l'idée de la démocratie culturelle est bien de favoriser l'expression et la participation à la vie démocratique et, plus spécifiquement, au secteur culturel.

Ainsi, il nous semble que le théâtre-action contemporain puisse répondre simultanément aux exigences de démocratisation culturelle et de démocratie culturelle.

Les premières étant imposées par l'État et le décret qui a institutionnalisé le théâtre-action;

Les secondes étant portées par les comédiens-animateurs dans leurs missions à travers leur engagement, bien que parfois limités par le cadre institutionnel imposé par l'État, contrairement au théâtre-action d'origine.

Une autre partie des missions des comédiens-animateurs est constituée par l'animation d'ateliers avec des publics fragilisés (relevant de l'intervention sociale ou médicale).

La création d'un collectif solide, porté par des valeurs de respect, bienveillance, cohésion et solidarité demande tout un travail d'accompagnement préalable afin de rencontrer l'objectif artistique.

L'accompagnement des comédiens-animateurs nous semble caractérisé par un travail méticuleux avec les participants sur la légitimité et l'estime de soi afin qu'ils puissent se sentir capable et légitime de s'exprimer. D'un autre côté, l'animation d'un groupe implique une capacité à faciliter la communication pour pouvoir justement amener la cohésion.

Cette cohésion de groupe dépend en grande partie de la force du sentiment d'appartenance au groupe et les comédiens-animateurs que nous avons rencontrés s'intègrent totalement au processus de création collective, ce qui semble renforcer ou du moins cultiver ce sentiment d'appartenance.

Par ailleurs, vestige du théâtre-action des débuts ou caractéristique saillante de leur engagement, l'accompagnement des publics fragilisés dans le cadre du théâtre-action passe aussi chez nos informateurs par une volonté de développer l'esprit critique des participants et spectateurs. Nos informateurs insistent sur l'importance de s'approprier tous les moyens de production artistique pour en faire du théâtre-action et reconnaissent que le travail avec des publics fragilisés nécessite d'autres compétences et attitudes que celles requises par le travail de comédien.

Dans ce sens, les formations sont considérées comme importantes pour ajuster et affiner sa pratique de comédien-animateur, ce qui est sous-tendu par une volonté d'être juste et respectueux envers leurs participants.

Finalement, outre la production de culture, le processus de création collective amène un certain nombre de conséquences. L'activité créatrice et l'accompagnement par les comédiens-animateurs participent à la restauration de l'estime de soi et à la reprise du pouvoir d'agir, à l'auto-détermination.

De son côté, le groupe est garant d'un espace de socialisation dans un cadre où est cultivé l'interdépendance, sous-tendue par le sentiment d'appartenance et la compréhension mutuelle. Ces effets sont à leur tour susceptibles d'amener à transformer ses propres représentations et ses comportements. En effet, la créativité collective semble présenter toute une série de bénéfices secondaires aux objectifs artistiques initialement poursuivis, qui participeraient de manière générale à une transformation de soi et à l'*empowerment*, que ce soit pour les comédiens-animateurs, pour certains participants à leurs ateliers ou, dans une moindre mesure, aux spectateurs présents lors des représentations des créations collectives.

Pour les comédiens-animateurs, leur travail leur permet de se remettre en question et renforce leur engagement face à l'observation de situations sociales jugées comme injustes et de leurs conséquences sur les publics avec lesquels ils travaillent.

Les missions professionnelles qu'ils poursuivent leur permettent d'être en cohérence avec leurs valeurs et leurs convictions politiques, ce qui participerait à leur épanouissement personnel tout comme le fait de faire du théâtre.

Chez les participants, selon nos informateurs, les ateliers peuvent, pour certains, participer à la déconstruction de certaines de leurs représentations stéréotypées, à leur socialisation et à leur engagement dans d'autres activités significatives. Le ré-insertion professionnelle, la dé-stigmatisation (autant de la stigmatisation subie que de l'auto-stigmatisation) et la libération par rapport aux injonctions sociales sont citées comme des éléments révélateurs d'un processus de transformation identitaire auquel participent le théâtre-action et les comédiens-animateurs.

Quant aux spectateurs, la disposition particulière des créations collectives à travers l'émergence d'un sens commun leur permettrait de s'identifier au propos présenté et, pour certains selon les dires de nos informateurs, de se remettre en question ou de remettre en question d'autres éléments plus socio-politiques.

V. Discussion

1. Les ateliers de théâtre-action, un lieu du *care*?

Staricoff affirmait déjà en 2006 que le potentiel des effets thérapeutiques de l'art dépendait du cadre et du moment qu'il identifie comme des aspects fondamentaux. Rappelons que le cadre des ateliers théâtre, s'il est sécurisant, contient un potentiel « anti- traumatique » permettant l'expression des angoisses et, plus généralement, de la parole par le biais de la créativité et du jeu (Loser 2014; Aubert, 2015).

Par ailleurs, certains auteurs (Pittet, 2011; Loser, 2014; Aubert, 2015) font un lien entre le cadre des dispositifs d'art-participatif et l'espace transitionnel, conceptualisé par Winnicott.

Bien que ce postulat théorique ne repose pas sur la science, l'espace transitionnel a été conceptualisé comme un espace contenant et sécurisant permettant à l'enfant, d'une part, de jouer et développer sa créativité et, d'autre part, d'explorer et d'interagir avec son environnement, phénomène qui durerait tout au long de la vie selon Winnicott (1975, cité par Loser, 2014).

On pourrait donc considérer l'espace des ateliers de théâtre-action tel que décrit par nos informateurs comme un espace transitionnel qui fait le lien entre la créativité d'un participant et l'environnement dans lequel il se trouve et qui, par son cadre sécurisant, permet aux individus de se laisser découvrir (soi, les autres et l'environnement) et surprendre par leur imaginaire.

En effet, le recours à l'imagination dans un processus de création peut libérer les bénéficiaires des conventions sociales habituelles qui peuvent être stigmatisantes selon leurs problématiques pendant le temps de la création mais, plus encore, peut leur permettre de donner une forme concrète à leurs vécus internes en extériorisant leurs expériences personnelles et interpersonnelles subjectives (Borhan et al., cités par Orkibi et al., 2014).

Dans la même optique, Vigneulle (2019) nous parle des espaces hétérotopiques conceptualisés par Foucault (1966, cité par Vigneulle, 2019).

Les espaces hétérotopiques sont des lieux physiques concrets qui ont des significations symboliques et fonctionnelles particulières dans une société. Ces espaces sont à la fois réels et imaginaires, et ils remettent en question l'ordre établi en créant des possibilités de résistance, de subversion et de transformation.

D'un autre côté, le théâtre-action est une forme de théâtre engagé qui utilise le processus théâtral pour aborder des questions sociales et politiques. Il se concentre sur la participation active des acteurs et du public, encourageant la réflexion critique, le dialogue et l'action collective pour le changement social. À cette fin, il peut donc être utilisé comme un outil de conscientisation, de mobilisation et de transformation sociale (Bijon & Roche, 2019; Brahy, 2012, 2015).

C'est la raison pour laquelle il nous semble pertinent de considérer le théâtre-action comme une pratique qui peut se dérouler dans des espaces hétérotopiques, en utilisant ces lieux comme des espaces de résistance et de transformation sociale.

D'autre part, le théâtre-action peut également incorporer des éléments du *care* en mettant l'accent sur la reconnaissance et l'attention aux besoins des autres, en valorisant les voix marginalisées et en cherchant à promouvoir l'égalité et la justice sociale.

Effectivement, le *care* implique une attention particulière aux autres, une solidarité et une prise de conscience des inégalités structurelles (Gilligan et al., 2019; White & Tronto, 2014), ce qui semble être porté dans les pratiques de théâtre-action par les comédiens-animateurs à travers leur engagement politique.

Nous pensons que nos résultats tendent à confirmer notre hypothèse selon laquelle le théâtre-action puisse être considéré comme un lieu du *care* et de prise en charge de la vulnérabilité. En effet, la vulnérabilité est une rubrique saillante de notre analyse et est révélatrice des types de public avec lesquels les comédiens-animateurs travaillent: les « minorités réduites », les « fragilisés » pour reprendre leurs propres mots.

Or, le travail du *care* s'adresse de manière privilégiée à ces publics et a pu mettre en évidence, à l'instar de nos informateurs, comment l'organisation du système, des mondes social et professionnel, produisait et perpétuait la violence qui fragilisait davantage les individus les plus vulnérables (Gaille, 2020; White & Tronto, 2014; Brugère, 2009; Tronto, 2008).

Des liens entre travail du *care* et travail des comédiens-animateurs apparaissent dès lors évidents.

Toutefois, les comédiens-animateurs refusent cette appellation et nous pouvons supposer que les effets thérapeutiques des ateliers de théâtre-action sont en partie imputables au fait que ces dispositifs ne cherchent pas à soigner ou à prendre en charge mais cherchent la production artistique par et avec des personnes qui ne sont pas comédiens.

Cette production artistique collective semble pouvoir participer à des processus de transformation identitaire tels que le suggèrent nos données.

En d'autres termes, pour reprendre les mots de la chercheuse que nous avons interrogée:

« Le théâtre action est un support aussi à une forme de prise en charge mais qui ne doit pas chercher à être une prise en charge (...) les comédiens animateurs, comédiennes animatrices ont raison à mon avis de dire "les effets thérapeutiques ils viennent par surcroit, on ne les cherche pas" mais ce qu'il y a c'est que (...) les expressions de souffrance (...) sont considérées et mises en commun » (A., p. 16).

2. Les comédiens-animateurs, des travailleurs du *care*?

La question de savoir si les comédiens-animateurs peuvent être considérés comme des travailleurs du *care* exige une réponse tout aussi nuancée.

Nous l'avons démontré, les comédiens-animateurs tendent à définir leur identité professionnelle à travers leurs engagements artistique et politique.

Ils refusent catégoriquement de se définir professionnellement comme des soignants et dès lors que nous parlons du soin qu'ils pourraient prodiguer à leurs participants, ils recentrent le discours sur l'objectif artistique qu'ils poursuivent dans le cadre de leurs missions.

Nous pouvons considérer que les travailleurs du *care* sont constitués par les professionnels dont le travail relève explicitement de la prise en charge de la vulnérabilité (soin, accompagnement ect.). Toutefois, il existe une activité du *care* latente, l'ensemble des pratiques qui participent au *care*, prodigué dans toutes les autres sphères par des personnes dont ce n'est pas la fonction professionnelle. Ces pratiques sont regroupées sous l'intitulé « *care* domestique »

(Gaille, 2020; Molinier & Peperman, 2020; Laugier & Naves, 2020; White & Tronto, 2014).

Il nous semble que les pratiques de théâtres-actions s'inscrivent dans cette dynamique.

D'un côté les comédiens-animateurs que nous avons rencontrés sont caractérisés par une attention portée à l'autre et la volonté qu'il se libère ou s'épanouisse, qualités essentielles dans les métiers du *care* (Gaille, 2020). Le travail d'accompagnement qu'ils prodiguent dans le but de rencontrer l'objectif artistique produit néanmoins des effets thérapeutiques (légitimité, estime de soi, socialisation, ect.) tels que nous les avons abordés; Effets qui participent en partie au rétablissement, compris en termes de processus de transformation de soi.

D'un autre côté, le travail de mise en visibilité que réalise les comédiens-animateurs à travers la recherche d'une parole commune est fondé sur une écoute active de chaque expression, considérée comme légitime.

En réalité, l'écoute active est une véritable ressource du *care* car elle est au fondement de l'attention portée à l'autre et des relations (Gaille, 2020; Gilligan et al., 2019).

Elle est sous-tendue par le respect de la dignité et des limites et l'idée que chaque personne est plus que l'étiquette qu'on lui attribue (valeurs retrouvées chez nos informateurs).

Cette écoute active passe également par l'identification des conflits (dans les situations de soin, chez les professionnels, chez soi, chez les bénéficiaires, dans l'organisation...) et la prise en considération de zones grises, de positions intermédiaires entre les absolus moraux du Bien et du Mal (Gaille 2020; Gilligan et al., 2019; Carlier, 2017, Brugère, 2009), ce qui n'est pas sans nous rappeler la volonté des comédiens-animateurs de développer l'esprit critique de leurs participants et élargir le plus possible le débat.

En somme, c'est l'écoute active qui permet d'aider un individu à se raconter.

Par ailleurs, c'est grâce à l'écoute active que Gilligan est parvenue à décrire et poser le fondement du *care*, notamment en s'intéressant à des voix qui étaient jusqu'alors étouffées sur le plan social et scientifique, celles des femmes (Caillol & Deville, 2020; Gaille, 2020; Gilligan et al., 2019).

Finalement, cette mise en visibilité contribue à faire exister des vécus et faire entendre des voix souvent écrasées, qui rendent visibles d'autres manières d'être et d'être en relation avec les autres, et donc de pouvoir contester les déterminismes du monde social actuel.

Ainsi: « *En suivant la perspective mise en avant dans Une voix différente de C.Gilligan, on peut émettre l'idée selon laquelle, en allant au-devant des personnes qui ne parlent pas ou ne sont pas écoutés, en les invitant à faire part de leur expérience, en les aidant à formuler celle-ci, à repérer ce qui est important pour elles, à traduire les mots justes, on répond pleinement à l'enjeu du soin humain* » (Gaille, 2020, pp. 47-48).

Néanmoins, une lecture plus socio-politique apporterait davantage une réponse claire à notre question. En effet, grâce à la littérature nous pouvons établir certaines caractéristiques communes aux métiers du *care*.

En effet, dans leur pratique, les travailleurs du *care* sont souvent confrontés à des situations émotionnellement exigeantes et peuvent éprouver du stress et de l'épuisement professionnel en raison de leur exposition régulière à la souffrance et à la détresse des autres. Ce point rejoint les limites imposées par les comédiens-animateurs pour se protéger de cette exposition (Hirata et al., 2021; Hirata & Molinier, 2012; Benelli & Modak, 2010).

Nos informateurs décrivent également une charge de travail importante et la nécessité d'être polyvalent et de savoir s'adapter en tant que professionnel. Or, il est admis que les travailleurs du *care* sont souvent confrontés à une charge de travail importante entre s'occuper de plusieurs personnes à la fois, accomplir des tâches multiples et gérer des horaires chargés (Hirata et al., 2021; Hirata & Molinier, 2012; Benelli & Modak, 2010)..

De plus, comme nous l'avions rapidement évoqué dans notre partie théorique, les travailleurs du *care* sont souvent mal rémunérés par rapport à l'importance de leur travail.

Ils peuvent également être confrontés à des contrats précaires, à des horaires irréguliers et à une absence de prestations sociales, ce qui peut entraîner des difficultés financières et un stress supplémentaire (Damamme et al., 2022; Hirata et al., 2021; Molinier & Paperman, 2020).

En général, les métiers de l'art présentent ces caractéristiques et certains de nos informateurs nous ont parlé de leur rémunération qu'ils estimaient inadéquate par rapport au travail effectué bien qu'ils restent conscients de leur place privilégiée dans une profession instable et souvent précaire.

Cette rémunération est aussi révélatrice d'un manque de reconnaissance sociale.

Or, nous l'avons dit, le travail du *care* est souvent invisible et dévalorisé socialement. Les travailleurs du *care* vivent fréquemment le manque de reconnaissance et d'appréciation pourtant nécessaires et légitimes en regard de leur travail essentiel (Damamme et al., 2022; Hirata et al., 2021; Molinier & Paperman, 2020; White & Tronto, 2014; Hirata & Molinier, 2012; Benelli & Modak, 2010).

La majorité de nos informateurs a évoqué la dévalorisation qu'ils pouvaient subir par rapport à l'exercice de leur métier, bien qu'elle soit probablement encore une fois liée aux représentations péjoratives en ce qui concerne les métiers de l'art.

En somme, métiers du *care* et métiers artistiques souffrent souvent des mêmes maux et de la même dévalorisation. Il serait par ailleurs très intéressant d'investiguer cet aspect particulier.

Toutefois, pour revenir à notre propos, nous avançons l'hypothèse selon laquelle le manque de reconnaissance, la dévalorisation de la profession et la rémunération jugée inadéquate par rapport au travail fourni puissent être des indicateurs sérieux des rouages des métiers du *care* (Damamme et al., 2022; Hirata et al. 2021).

D'autre part, certaines études (Hirata et al., 2021; Moliner & Paperman, 2020) bien que limitées en nombre, s'intéressent aux conséquences positives de l'exercice des métiers du *care* dont les principales sont:

- La satisfaction au travail en lien avec un sentiment d'accomplissement à travers l'attention portée à l'autre et l'idée de faire une réelle différence dans la vie des personnes, ce qui peut renforcer motivation et bien-être au travail;
- L'établissement de relations significatives en lien avec des interactions étroites et personnelles avec les personnes, ce qui peut apporter du bonheur et de la satisfaction sur le plan personnel;
- L'apprentissage constant lié à l'opportunité de développer diverses compétences propres au *care*, telles que la communication, l'empathie, la résolution de problèmes et la prise de décision et leur plus-value dans le travail et le développement personnel et;
- La reconnaissance personnelle en lien avec une satisfaction personnelle de savoir que le travail réalisé a du sens et est utile, même si sa reconnaissance sociale est limitée. Cette reconnaissance personnelle peut renforcer l'estime de soi.

Ainsi, à la lumière de ces éléments théoriques et des résultats de notre analyse, il nous semble qu'on puisse effectivement considérer les comédiens-animateurs comme des travailleurs du *care* mais d'un *care* domestique c'est-à-dire qui prend racine dans d'autres contextes que celui du soin ou de l'aide sociale. Nous avançons l'hypothèse que ces contextes particuliers du *care* domestique puissent constituer des formes d'espace hétérotopiques.

3. La création collective: potentiel éthique et thérapeutique

Jusqu'ici nous avons tenté de démontrer à l'aide de nos résultats et de la littérature scientifique les liens qu'il pouvait exister entre les comédiens-animateurs et le *care*.

Toutefois, l'essence des effets produits par les dispositifs de théâtre-action semble caractérisée par la création collective, outre les engagements des comédiens-animateurs.

Par conséquent, cette dernière partie amènera notre réflexion à considérer cette démarche comme un outil du *care* favorisant le rétablissement. En d'autres termes, une démarche esthétique ayant un potentiel éthique et thérapeutique.

Au moins quatre éléments nous paraissent importants pour considérer les potentiels éthique et thérapeutique des ateliers de théâtre-action: la créativité, la situation (la dynamique) de groupe, la posture des comédiens-animateurs et, l'aspect politique de ces créations collectives.

Van Lith, Schofield et Fenner (2013) considèrent que les pratiques artistiques jouent un rôle important dans le rétablissement clinique et socioprofessionnel et favorisent l'engagement actif des usagers dans leur processus de guérison en permettant une prise de conscience et/ou une extériorisation d'éprouvés internes.

La créativité est la capacité de produire des idées, des concepts ou des solutions nouvelles et originales, souvent en combinant des éléments existants de manière inattendue. Elle peut s'exprimer dans différents domaines, tels que les arts, la littérature, la science, la technologie ect (Eudes, 2020; Genard, 2016; Dallet, 2015; Bayer. & Doumergue, 2014).

La créativité peut stimuler l'imagination, encourager la curiosité et la recherche de nouvelles expériences, améliorer la confiance en soi, favoriser l'innovation et l'adaptabilité, renforcer la capacité à résoudre des problèmes et aider à développer des compétences sociales telles que la communication et la collaboration. En outre, elle peut également aider à réduire le stress et à améliorer l'humeur, en permettant aux individus de s'engager dans des activités qui leur plaisent et qui leur procurent un sentiment d'accomplissement. (Davies et al., 2016; Dallet, 2015; Hacking et al., 2008; Hennan, 2006).

De plus, la créativité peut stimuler l'expression de soi et la découverte de nouvelles perspectives, ce qui peut aider les individus à mieux se comprendre et à se connecter avec les autres.

En somme, la créativité est une force puissante qui peut impacter positivement la vie d'un individu, en lui permettant de développer son potentiel et de trouver de nouvelles façons de penser et d'agir (Davies et al., 2016; Dallet, 2015; Bayer & Dourmerge, 2014; Hacking et al., 2008).

Par ailleurs, nous pouvons faire des liens entre créativité et *empowerment*.

L'*empowerment* renvoie au processus de transformation suscité par l'action et au pouvoir d'agir (Montero, 2012; Belhadj-Ziane, 2017). Plus précisément, l'*empowerment* renvoie à l'autonomisation de la personne par l'action et au renforcement de ses compétences et de son sentiment d'auto-efficacité dans une perspective de transformation qui peut passer par les dimensions affective, cognitive ou comportementale (Gagnon, 2012).

Il semble que l'activité créatrice permette de mettre le sujet dans une position active et d'engager chez lui un processus de transformation en suscitant à la fois les dimensions affective (sensorielle et esthétique), cognitive (exécution de tâches) et comportementale (action de créer).

Par ailleurs, les résultats de la recherche d'Hacking et ses collaborateurs (2008) ont montré une amélioration significative des participants en matière d'autonomisation et d'autres auteurs (Heenan, 2006; Van Lith et al., 2013; Sapouna & pamer, 2016) ont également noté que les ateliers artistiques favorisaient un sentiment d'autonomisation chez les participants.

Ce sentiment d'autonomisation pouvait s'exprimer de diverses manières: amélioration de la capacité à structurer le temps, apport d'un but, rétablissement de l'équilibre entre travail et loisirs, développement de stratégies alternatives pour faire face à la détresse, accroissement de l'optimisme, participation à d'autres activités bénévoles ou rémunérées (emploi)...

Ainsi, la création artistique peut agir comme un support au développement de nouvelles identités et nouveaux rôles à travers l'expression, la découverte de soi et le renforcement des capacités (Howells & Zelnik, 2009, cité par Van Lith et al., 2013; Lloyd, Wong & Petchkovsky, 2007, cités par Van Lith et al., 2013).

À la lumière de ces éléments, il nous semble évident que la créativité peut être un facteur clé dans le processus de rétablissement en termes d'outils et de méthodes mais également de finalités, ce que nos résultats tendent à confirmer. Toutefois, dans le cadre des ateliers théâtre-action, cette créativité est autant individuelle que collective. Or, la situation de groupe semble également participer aux effets thérapeutiques des créations collectives tels que décrits par nos informateurs.

En effet, plusieurs auteurs (Hénin et al., 2010; Montero, 2012; Aubert, 2015; Vigneulle, 2019) reconnaissent que dans les dispositifs d'art-participatif (création collective), la dynamique de groupe peut elle aussi agir comme un réel support aux identifications et, dans ce contexte, les élaborations tout comme les manifestations affectives des uns alimentent celles des autres.

Le groupe paraît avoir une grande influence au niveau de la ré-inscription dans un univers social de part le sentiment d'appartenance qu'il suscite chez les participants voire, pour certains dispositifs, de part l'identité de groupe qui s'y construit renforçant inexorablement son unité.

Nous avons pu montrer au cours de notre analyse que le sentiment d'appartenance cultivé lors des créations collectives dans les ateliers de théâtre-action favorisait des comportements de solidarité et contribuait à la motivation mutuelle. Dans le même sens, Montero (2012) et Vigneulle (2019) considèrent le groupe comme un support de mobilisation garant de l'engagement individuel et une source de motivation pour les participants.

Par ailleurs, certaines recherches (Wood et al., 2013; Orkibi et al., 2014) ont montré que l'interaction avec les autres et le travail de groupe contribuaient aux effets des dispositifs d'art-participatif observés dans la littérature (renforcement de l'estime de soi, réduction de la stigmatisation, socialisation, ect), notamment à travers l'expérience de témoignage ou d'exposition de son travail au groupe qui peut, dans certains cas, faciliter la promotion d'une vision personnelle et favoriser le changement émotionnel et perceptuel c'est-à-dire la manière de se représenter les éléments du monde.

En effet, l'expérience de témoignage (ou d'exposition) offre une expérience de visibilité, de valorisation et de soutien par d'autres personnes et peut, dans ce sens, participer à la diminution de l'auto-stigmatisation et au renforcement de l'estime de soi (Jones, 2007, cité par Orkibi et al., 2014). Or, le théâtre-action offre cette opportunité de témoignage et de visibilité puisque les créations collectives se basent sur les histoires et vécus des participants et l'émergence d'une parole commune qui sera exposée lors d'une représentation publique.

D'autre part, il semble qu'une des clés de la réussite du processus de création collective soit la place et le rôle qu'occupe le comédien-animateur.

Dans d'autres dispositifs d'art-participatif, cette place particulière a été réfléchie de différentes manières qui semblent toutes converger vers une posture professionnelle bienveillante, constante et sécurisante (Pivard & Sudres, 2008; Pittet, 2009; Klein & Lorin, 2011; De Saint Martin, 2019).

Toutes ces conceptions renvoient à un rôle principalement caractérisé par une disponibilité émotionnelle et relationnelle, l'écoute et l'accompagnement des élaborations, expressions et sentiments et un savoir (Pivard & Sudres, 2008, De Freitas Girardi et al., 2019).

En effet, l'intervenant prendrait une place décisive dans le processus de création collective. C'est à lui que revient la tâche de choisir le média, de l'adapter et d'adapter sa méthode au public concerné ainsi que ses remarques à chacun des membres de ce public (De Saint Martin, 2019).

Il accompagne l'individu dans ses productions et devient un support, une aide à la créativité et à la communication (Pivard & Sudres, 2008).

Il prend activement part au processus dans le but d'aider la personne à retrouver des capacités d'agir, conscientiser des potentialités et s'autonomiser mais également à redéployer une temporalité, se ré-inscrire dans un espace et produire du sens afin de réorganiser son environnement tout en lui offrant des opportunités de partage et d'échanges sociaux (Colignon, 2006; Pittet, 2009; Montero, 2012). En somme, il fournit un témoignage actif, des opportunités d'apprentissage et un espace d'expérimentation (Van Lith et al., 2013).

Nous pouvons retrouver toutes ces aptitudes chez les comédiens-animateurs rencontrés à travers les caractéristiques que nous avons développées au cours de notre analyse comme l'observation, la passion ou encore l'accompagnement.

Ainsi, notre analyse ne fait qu'étayer les effets thérapeutiques des dispositifs d'art-participatif déjà décrits dans la littérature scientifique.

Toutefois, il nous semble que ce soit dans l'aspect politique des créations collectives issues du théâtre-action que ces dernières possèdent leur potentiel éthique.

En effet, notons qu'une deuxième ressource du *care* (après l'écoute active) concerne sa politisation (Gaille, 2020). Pour Tronto (2008), la dimension politique du *care* se rapporte au fait que sa pratique est révélatrice des inégalités sociales, économiques et politiques notamment à travers l'exercice du pouvoir des classes sociales privilégiées sur celles qui sont dévalorisées.

Ce pouvoir social dominant tendrait à dénier le travail du *care* et ses difficultés par les classes plus aisées, alors qui leur permet justement d'asseoir leur pouvoir, les dégageant de telles préoccupations (Hirata et al., 2021; Gaille, 2020; White & Tronto, 2014; Tronto, 2008).

Or, la dimension politique du théâtre-action contemporain, portée dorénavant plus par les engagements des comédiens-animateurs que par les missions officielles du théâtre-action institutionnalisé, est justement constituée par sa possibilité d'être un outil de mise en visibilité des inégalités sociales et un outil de contestation. Ces créations collectives sont un miroir des réalités sociales difficiles et des mécanismes d'oppression (Bijon & Roche, 2019; Genard, 2016; Brahy, 2015). Certes, ces préoccupations sont traduites sur un mode artistique mais, selon nos informateurs, elles peuvent et doivent pousser les participants et les spectateurs à la remise en question de leurs représentations (de certains types de personne, de l'organisation de la société, du monde social, ect).

Selon Gaille (2020), « *La politisation du care conduit aussi à insister sur les implications du care en termes d'organisation du travail, en particulier sous l'angle de sa temporalité et de la conflictualité qui peut émerger dans l'attention à autrui. Il s'agit de trouver des formes d'activité et de collaboration qui permettent de respecter cette temporalité et d'actualiser et traiter cette conflictualité* » (p.56).

Ainsi, il nous semble, d'une part, que le potentiel thérapeutique des créations collectives issues du théâtre-action contemporain réside dans la créativité, la socialisation et la posture de l'intervenant et, d'autre part, que leur potentiel éthique soit davantage lié à l'engagement politique des comédiens-animateurs et l'appropriation du théâtre comme moyen de lutte et de contestation dans une perspective de mise en visibilité de systèmes dysfonctionnels, de la force des personnes écrasées par ces systèmes, finalement susceptibles de les renverser.

En effet, cette mise en visibilité participe à son tour à la remise en cause ou en question de ces système dans une optique de transformation et de changement.

Conclusion

À l'issue de notre processus de recherche, il convient de résumer les apports de cette recherche. Notre partie théorique, bien que sous exploitée dans notre analyse, nous semble constituer un cadre théorique clair et documenté des concepts du *care* et du rétablissement palliant aux difficultés que nous avons nous-mêmes rencontrées dans la compréhension de ces notions à travers nos lectures.

Notre analyse nous a conduit à dessiner les contours du théâtre-action contemporain à travers le cadre et la temporalité particuliers des ateliers, la vulnérabilité qui y est rencontrée, l'identité professionnelle des comédiens-animateurs et les conséquences des créations collectives. L'identité professionnelle des comédiens-animateurs est apparue façonnée par leurs engagements artistique et politique, réceptacle de l'utilisation politique du théâtre-action dans une perspective contemporaine plus réflexive (débat) que révolutionnaire (militant), bien que toujours contestataire.

Au terme de notre réflexion, nous soutenons que les créations collectives de théâtre-action, soient des lieux particulier du *care* qui peuvent permettre de s'engager sur le plan éthique en faveur de l'humanité tout comme elles favorisent la transformation de soi et de ses représentations pour toutes les parties impliquées.

Toutefois, le cas particulier du théâtre-action c'est qu'il ne se définit pas comme un objet du *care* mais comme un objet artistique et politique.

Le discours des participants montrent sans équivoque leur adhésion à une idéologie politique, moins saillante qu'au début du théâtre-action mais néanmoins toujours sous-jacente à son (ses) expression(s).

Il n'en demeure pas moins que la créativité, l'expérience esthétique et le collectif prodiguent du soin et peuvent participer au rétablissement au sens large du terme, c'est à dire à l'autodétermination dans l'interdépendance et à la transformation identitaire.

Par sa caractéristique politique, tributaire des convictions portées par les comédiens-animateurs, le théâtre-action est une forme de théâtre participatif qui vise à susciter des réflexions critiques et à provoquer des changements sociaux. Il met l'accent sur l'implication active des participants, qui peuvent être des individus marginalisés, des personnes vivant des situations de discrimination ou des groupes défavorisés. Le théâtre-action utilise des techniques théâtrales pour explorer les problèmes sociaux, stimuler le dialogue et inciter à l'action.

Dans le contexte du *care* et du rétablissement, le théâtre-action peut être utilisé comme un moyen de donner une voix aux personnes marginalisées, d'établir des liens significatifs basés sur l'empathie et la compréhension mutuelle et de remettre en question les normes et les inégalité sociales. En somme, l'éthique du *care*, le rétablissement et le théâtre-action partagent une vision commune de l'importance des relations humaines, de la prise en compte des besoins individuels et de la promotion de l'autonomie. Ensemble, ils peuvent contribuer à la création de communautés bienveillantes, inclusives et égalitaires.

Ainsi, le théâtre-action, et plus généralement la culture participative et/ou engagée, nous semble être une piste sérieuse pour, d'une part, favoriser la santé à grande échelle et, d'autre part, diffuser le modèle du *care* de manière à l'intégrer au niveau sociétal à travers la création de nouvelles politiques le promouvant et utilisant ses ressources.

Finalement, d'un point de vue totalement subjectif, même s'il pourrait être illusoire de le penser: considérer l'humain dans son rapport à l'altérité (la vie) semble répondre davantage aux maux de la société actuelle. Le lien reste fondamentalement ce qui permet de faire société, de vivre ensemble et les liens sont nécessaires à la vie, ils nous sont vitaux.

Le théâtre-action réaffirme, d'une part, l'appartenance des individus à ce réseau de connexions complexes que sont les relations et, d'autre part, notre capacité à pouvoir changer les choses, à observer, à s'éveiller, à remettre en question, à se révolter... À s'engager (éthiquement) vers et pour l'autre et soi dans des perspectives intrinsèques de mieux vivre et de vivre ensemble.

Limites et perspectives

Cette recherche présente un certain nombre de limites.

Bien que nous ne le regrettions pas, nous reconnaissons avoir peut-être eu trop d'ambition par rapport à notre expérience novice dans le domaine de la recherche scientifique.

En effet, l'exercice que nous nous sommes imposé était extrêmement difficile dans la mesure où nous cherchions à mettre en relation trois objets d'études qui existaient indépendants les uns des autres sur le plan scientifique et, qui plus est, possédaient des définitions et postulats équivoques. C'est la raison pour laquelle nous considérons néanmoins notre démarche comme originale et novatrice et espérons qu'elle sera reprise, ajustée, corrigée, et étayée par d'autres.

De même, nous reconnaissons que l'analyse par théorisation ancrée exige de nombreuses compétences que nous estimons encore en développement chez nous.

Ce type d'analyse nécessite aussi une multiplication des canaux d'analyse (entretiens, observation, participation ect.) alors que nous nous sommes basés uniquement sur le discours de nos participants pour produire notre analyse. Par ailleurs, notre postulat méthodologique n'était pas clair au départ et s'est affiné au fur et à mesure de la réalisation de ce travail, ce qui a pu contribuer à son aspect quelque peu décousu.

En outre, nous ne nous sommes intéressé qu'au point de vue des comédiens-animateurs et n'avons pas discriminé dans notre analyse les données des comédiens-animateurs, de la chercheuse ou du participant que nous avons rencontrés.

Il serait donc intéressant d'analyser dans le discours de ces personnes les spécificités qui leur sont propres, tout comme de s'intéresser au point de vue des participants aux ateliers de théâtres-action et les spectateurs lors des représentations collectives. Nous pourrions par exemple imaginer une recherche autour la perception qu'ont les spectateurs sur les acteurs des ateliers de théâtre-action ou sur le théâtre-action en général, en lien avec la stigmatisation de ses publics.

Enfin, comme nous l'avons évoqué, cette recherche repose sur notre sensibilité et l'exploration de l'inconnu et nous sommes conscients que de nombreux chercheurs ne sont pas en accord avec ce postulat. En effet, on peut lui adresser comme critique principale qu'il ne garantit pas l'objectivité des données, considérée comme un critère de validation scientifique.

Toutefois, nous ne pouvions considérer de faire autrement dans le cadre de cette recherche qualitative de type exploratoire et invitons d'ailleurs les chercheurs dans notre cas à s'inspirer de ce protocole de recherche et lui apporter des corrections. Notre postulat méthodologique nous a finalement permis d'accéder à des données uniques. Afin d'en garantir « l'objectivité », nous pensons que la formulation d'étiquettes *in vivo* et de paraphrases comme point de départ de l'analyse soit une piste sérieuse pour s'assurer de l'authenticité des propos recueillis à travers les entretiens. Néanmoins, l'analyse devrait être continuellement nourrie par le matériel empirique, la littérature scientifique et les raisonnements du chercheur, d'où l'intérêt de réaliser les étapes de la recherche de manière simultanée.

Nous pensons également que nos données auraient pu être exploitées différemment et que d'autres types d'analyse auraient pu leur être portés tant le matériel empirique récolté était riche. Nous invitons évidemment les futures recherches à exploiter nos données.

À la lumière de ce travail académique, plusieurs perspectives de recherche s'ouvrent. Nous avons déjà évoqué les perspectives de recherches en termes de point de vue étudié (comédiens-animateurs, participants aux ateliers, spectateurs, travailleurs sociaux ect). Une recherche multi-informateurs autour du théâtre-action comme nous l'avons initialement conceptualisée, pourrait continuer de développer ses implications théoriques et pratiques.

Cependant, les perspectives pour les futures recherches dépendront du cadre conceptuel auquel elles se référeront. Nous nous sommes référés au *care* et nos résultats semblent étayer l'hypothèse selon laquelle les ateliers de théâtres-action seraient des lieux du *care* et participeraient au rétablissement. D'autre part, l'aspect politique inhérent au théâtre-action pourrait être une ressource pour la politisation du *care*, nécessaire à la transformation d'un système axé sur l'individualisation qui produit et perpétue la violence. Nous ne pouvons qu'inviter les futures recherches à s'intéresser à cet aspect spécifique et à ne pas se limiter au domaine du théâtre-action mais à l'ensemble des pratiques artistiques engagées.

De manière générale, il serait probablement intéressant de continuer à documenter les liens qu'il puisse exister entre éthique, esthétique et thérapeutique. Ce mémoire n'est qu'un début de piste réflexive prometteuse et la sensibilité nous semble être l'expression la plus saillante de ce lien, bien que cette hypothèse doive encore être étayée.

Bibliographie

- Archambault K., Archambault I., Dufour S., Nault-Brière F., & Garel P. (2015). A mixed methods evaluation of the effects of an innovative art-based rehabilitation program for youths with stabilized psychiatric disorders. *Adolescent Psychiatry*. 5(3):212-224. DOI: 10.2174/221067660503151204113049
- Assad, L. (2014). L'expérience du rétablissement en santé mentale : un processus de redéfinition de soi. *Le sujet dans la cité*, 5, 76-84. <https://doi.org/10.3917/lsdlc.005.0076>
- Aubert, S. (2015). Une médiation « conte » en maison de retraite : effets d'un dispositif de groupe chez la personne âgée. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 65(2), 179-190. doi:10.3917/rppg.065.0179.
- Bayer, V. & Doumergue, D. (2014). Le travail social au risque de l'art. *Vie sociale*, 5, 145-162. <https://doi.org/10.3917/vsoc.141.0143>
- Belhadj-Ziane, K. (2017). Quelle place pour la honte dans les pratiques d'intervention sociale ? *Pensée plurielle*, 44(1), 47-57. doi:10.3917/pp.044.0047
- Benelli, N. & Modak, M. (2010). Analyser un objet invisible : le travail de care. *Revue française de sociologie*, 51, 39-60. <https://doi.org/10.3917/rfs.511.0039>

- Bijon, M. & Roche, P. (2019). Théâtre-action. Dans : Agnès Vandeveldde-Rougale éd., *Dictionnaire de sociologie clinique* (pp. 647-649). Toulouse, France: ERES. <https://doi.org/10.3917/eres.vande.2019.01.0647>
- Bonsack, C. & Favrod, J. (2013). De la réhabilitation au rétablissement : l'expérience de Lausanne. *L'information psychiatrique*, 89, 227-232. <https://doi.org/10.3917/inpsy.8903.0227>
- Brahy, Rachel. « Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ? », *Mouvements*, 65, no. 1, 2011, pp. 79-90.
- Brahy, R. (2012). L'atelier de théâtre-action et ses rapports à l'histoire: d'une veillée révolutionnaire à une présence bienveillante? *Revue de l'institut de sociologie*, 71-87.
- Brahy, R. (2014). L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? *Lien social et Politiques*, (71), 31-49. <https://doi.org/10.7202/1024737ar>
- Brahy, R. (2015). Les ateliers de théâtre-action en Belgique francophone: émergence et permanence d'une culture participative? Dans D, Urrutiaguer (eds.), *Théâtre et développement durable* (pp. 65-74). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Brugère, F. (2011). Archéologie d'une mise en orbite. Le care mis à nu. *Cités*, 47-48, 319-324. <https://doi.org/10.3917/cite.047.0319>
- Brugère, F. (2009). La sollicitude et ses usages. *Cités*, 40, 139-158. <https://doi.org/10.3917/cite.040.0139>
- Caillol, D., Deville, D. (2020). Dans les yeux de la vulnérabilité : inviter l'éthique du care dans les protocoles de recherche. *Notos*, 5. https://doi.org/10.34745/numerev_123
- Castillo, M. & Koenig, M. (2017). Au-delà des déterminismes : le rétablissement. *Perspectives Psy*, 56, 217-223. <https://doi.org/10.1051/ppsy/201756217>
- Carlier, J. (2017). Des droits de l'homme vulnérable à la vulnérabilité des droits de l'homme, la fragilité des équilibres. *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 79, 175-204. <https://doi.org/10.3917/riej.079.0175>
- Caune, J. (2018). La médiation culturelle: Notion mana ou nouveau paradigme ?. *L'Observatoire*, 51(1), 9-11. doi:10.3917/lobs.051.0009.
- Cavroy, J. & Morterol, M. (2019). Le défi du rétablissement. *Pratiques en santé mentale*, 65, 10-15. <https://doi.org/10.3917/psm.192.0010>
- Colignon, M. (2006). Médiation et insertion : accompagner autrement les personnes en exclusion. *Empan*, 63(3), 178-184. doi:10.3917/empan.063.0178.

- Dallet, S. (2015). Création de soi et santé spirituelle : le rôle subtil des arts. *Pensée plurielle*, 39, 123-133. <https://doi.org/10.3917/pp.039.0123>
- Damamme, A., Ibos, C. & Makridou, E. (2022). Dans l'ombre des rapports sociaux, les pourvoyeuses du care protestent. *Cahiers du Genre*, 72, 5-32. <https://doi.org/10.3917/cdge.072.0005>
- Davies C., Knuiman M & Rosenberg M. (2016). The art of being mentally healthy: a study to quantify the relationship between recreational arts engagement and mental well-being in the general population. *BMC Public Health*. 16:15. DOI 10.1186/s12889-015-2672-7
- De Freitas Girardi, J., Guba, M., Baudot, L., Gökdoğan, Y. & Sturm, G. (2019). La médiation artistique comme moyen de favoriser un processus d'interculturalisation chez les enfants. *L'Autre*, 20(1), 90-94. doi:10.3917/laatr.058.0090.
- De Saint Martin, C. (2019). L'inclusion par la pratique théâtrale : analyse d'un dispositif partenarial. *Pensée plurielle*, 49(1), 109-120. doi:10.3917/pp.049.0109.
- Deutsch, C. (2015). L'empowerment en santé mentale. *Sciences & Actions Sociales*, 1, 15-30. <https://doi.org/10.3917/sas.001.0015>
- Eudes, E., (Re)vivre avec le vivant : à la croisée de l'art et du care, *Critique d'art* [En ligne], 52. <https://doi.org/10.4000/critiquedart.46140>
- Fondu, Q. & Vermerie, M. (2015). Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels. *Informations sociales*, 190, 57-63. <https://doi.org/10.3917/inso.190.0057>
- Gaber, F. (2014). Les arts de la rue et les publics éloignés de la culture. *Vie sociale*, 5, 69-78. <https://doi.org/10.3917/vsoc.141.0069>
- Gagnon, J. (2012). Empowerment. Dans : Monique Formarier éd., *Les concepts en sciences infirmières: 2ème édition* (pp. 172-175). Toulouse, France: Association de recherche en soins infirmiers. doi:10.3917/arsi.forma.2012.01.0172.
- Gaille, M. (2020). Les ressources de la pensée du care. Pour un soin plus humain. *Archives de Philosophie*, 83, 41-58. <https://doi.org/10.3917/aphi.834.0041>
- Genard, J.L. (S.d). *Esthétique, éthique et thérapeutique, quelles relations?*. Récupéré le 7/12/2021 à l'adresse: <https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/231867/4/Beaubolly.pdf>
- Germain-Thomas, P. (2020). La démocratisation culturelle, illusion ou utopie en devenir ?. *Quaderni*, 99-100, 81-95. <https://doi.org/10.4000/quaderni.1557>
- Gilligan, C. (2009). Le care, éthique féminine ou éthique féministe ?. *Multitudes*, 37-38(2-3), 76-78. <https://doi.org/10.3917/mult.037.0076>

- Gilligan, C., Kwiatek, A., Nurock, V., Laugier, S., Paperman, P., & Brugère, F. (2019). *Une voix différente : la morale a-t-elle un sexe ?* (F. Brugère, Interviewer). Flammarion.
- Guétat-Bernard, H. & Lapeyre, N. (2017). Les pratiques contemporaines de l'empowerment: Pour une analyse des interactions entre pratiques et théories, individu-e-s et collectifs. *Cahiers du Genre*, 63, 5-22. <https://doi.org/10.3917/cdge.063.0005>
- Hacking S, Secker J, Spandler H, Kent L, Shenton J. (2008). Evaluating the impact of participatory art projects for people with mental health needs. *Health Soc Care Community*. 16(6):638-48. doi: 10.1111/j.1365-2524.2008.00789.x
- Heenan D. (2006) Art as therapy: an effective way of promoting positive mental health? *Disability & Society*. 21(2): 179-191. DOI: 10.1080/09687590500498143
- Hénin, M., Alexandre, C., Joulia, M., Mengual, F. & Vernet, A. (2010). Une approche à médiation culturelle des groupes thérapeutiques pour adolescents ou De la subversion du cadre comme matériau thérapeutique. *L'information psychiatrique*, 86(10), 849-857. doi:10.3917/inpsy.8610.0849.
- Hirata, H. & Molinier, P. (2012). Les ambiguïtés du care. *Travailler*, 28, 9-13. <https://doi.org/10.3917/trav.028.0009>
- Hirata, H. S., Glenn, E. N., Le Doaré, H., & Kergoat, D. (2021). *Le care, théories et pratiques*. la Dispute.
- Iblova, P. (2005). La culture et l'art comme facteurs de résilience. *Reliance*, 17, 14-18. <https://doi.org/10.3917/reli.017.0014>
- Ibos, C. (2019a). Éthiques et politiques du care. Cartographie d'une catégorie critique. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 49(1), 181-219. <https://doi.org/10.4000/clio.16440>
- Ibos, C. (2019b). Mierle Laderman Ukeles et l'art comme laboratoire du care. « Lundi matin, après la révolution qui s'occupera des poubelles ? ». *Cahiers du Genre*, 66(1), 157-179. <https://doi.org/10.3917/cdge.066.0157>
- Jouet, E. (2014). Prendre pouvoir sur sa vie en santé mentale : illustrations actuelles. *Le sujet dans la cité*, 5, 63-75. <https://doi.org/10.3917/lsdlc.005.0063>
- Joulia, A. & Mezinski, Z. (2017). Frotter les mots aux œuvres : pour une médiation culturelle en art visuel à vocation sociale. *Le sociographe*, 57(1), 67-76. doi:10.3917/graph.057.0067.
- Klein, J. & Laurin, P. (2011). La force de créer malgré tout. Dans : Yves Jeanne éd., *Vieillir handicapé* (pp. 101-123). Toulouse, France: ERES. doi:10.3917/eres.jeann.2011.01.0101.
- Langeard, C. (2015). Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique. *Informations sociales*, 190(4), 64-72. doi:10.3917/inso.190.0064.

- Laugier, S. & Naves, M. (2020). « La question du care est un enjeu global ». *Revue internationale et stratégique*, 119, 139-144. <https://doi.org/10.3917/ris.119.0139>
- Leckey J. (2011). The therapeutic effectiveness of creative activities on mental well-being: A systematic review of the literature. *J Psychiatr Ment Health Nurs*. 18:501-509. doi: 10.1111/j.1365-2850.2011.01693
- Lejeune, C. (2019). *Manuel d'analyse qualitative: Analyser sans compter ni classer* (2ème éd.). Paris : Deboeck Supérieur
- Lesch, W. (2021). Art, religion et éthique : trois expériences de résonance. *Revue d'éthique et de théologie morale*, H-, 59-76. <https://doi.org/10.3917/retm.315.0059>
- Loser, F. (2014). Les ateliers de création : une expérience à la croisée de l'esthétique et de l'altérité. *Vie sociale*, 5(1), 81-100. doi:10.3917/vsoc.141.0079.
- Loyer, E. (2008). 1968, l'an I du tout culturel ?. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 98(2), 101-111. <https://doi.org/10.3917/ving.098.0101>
- Martin, B. (2017). Empowerment et liberté en psychiatrie. *Perspectives Psy*, 56, 211-216. <https://doi.org/10.1051/ppsy/201756211>
- Masquelier-Savatier, C. & Blaize, J. (2012). Entre déontologie et éthique. *Cahiers de Gestalt-thérapie*, 29, 145-159. <https://doi.org/10.3917/cges.029.0145>
- Maujean A, Pepping CA, Kendall E. (2014). A systematic review of randomized controlled studies of art therapy. *Art Therapy*. 31(1):37-44. DOI: 10.1080/07421656.2014.873696
- Meurin, G & Youf, D. (2009). L'éthique du care, une éthique de l'interdépendance. *Les Cahiers Dynamiques*, 44(2), 22-26. <https://doi.org/10.3917/lcd.044.0022>
- Meyer-Bisch, P. (2019). Pour une vraie démocratie culturelle. *Revue Projet*, 372, 67-74. <https://doi.org/10.3917/pro.372.0067>
- Molinier, P. (2010). Au-delà de la féminité et du maternel, le travail du care. *Champ psy*, 58, 161-174. <https://doi.org/10.3917/cpsy.058.0161>
- Molinier, P & Paperman, P., (2020) Libérer le care ?. Consulté à l'adresse: <https://hal.science/hal-02535775/document>
- Montero, S. (2012). Logique d'accessibilité et enjeux participatifs : l'exemple des Parcours de découvertes culturelles. *L'Observatoire*, 40(1), 62-66. doi:10.3917/lobs.040.0062.
- Orkibi H., Bar N & Eliakim I. (2014). The effect of drama-based group therapy on aspects of mental illness stigma. *The Arts in Psychotherapy*. 41:458-466. <http://dx.doi.org/10.1016/j.aip.2014.08.006>

- Pachoud, B., Le Roy-Hatala, C., des Moutis, C. & Cavroy, J. (2019). Pratiques orientées vers le rétablissement : a-t-on pris la mesure des transformations requises ?. *L'information psychiatrique*, 95, 520-528. <https://doi.org/10.1684/ipe.2019.1991>
- Paperman, P. (2010). Éthique du care : un changement de regard sur la vulnérabilité. *Gérontologie et société*, 33 / 133(2), 51-61. <https://doi.org/10.3917/gs.133.0051>
- Paperman, P. & Molinier, P. (2011). L'éthique du care comme pensée de l'égalité. *Travail, genre et sociétés*, 26, 189-193. <https://doi.org/10.3917/tgs.026.0189>
- Pittet, C. (2009). La création artistique et les pratiques culturelles dans le champ de l'insertion: Outils de gestion ou d'émancipation des individus ?. *Revue Européenne d'Insertion Sociale*, 3, 3-20. *Les cahiers du travail social*, 65, 73-87
- Pivard, C. & Sudres, J. (2008). La médiation : un enjeu de symbolisation ?. *Psychothérapies*. 28(2), 127-133. doi:10.3917/psys.082.0127.
- Pachoud, B. (2018). La perspective du rétablissement : un tournant paradigmatique en santé mentale. *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, 7, 165-180. <https://doi.org/10.3917/ccgc.007.0165>
- Péoc'h, N. (2011). Bientraitance et éthique du care... Similitudes et différences autour d'une recension des écrits scientifiques. *Recherche en soins infirmiers*, 105, 4-13. <https://doi.org/10.3917/rsi.105.0004>
- Provencher, H. & Keyes, C. (2010). Une conception élargie du rétablissement. *L'information psychiatrique*, 86, 579-589. <https://doi.org/10.3917/inpsy.8607.0579>
- Rusch, E. (2017). Éducation thérapeutique du patient et éthique : de l'impératif de santé publique aux droits des personnes et des usagers. *Santé Publique*, 29, 601-603. <https://doi.org/10.3917/spub.175.0601>
- Romainville, C. (2016). Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droit des Centres culturels. *Droit et société*, 92, 53-73. <https://doi.org/10.3917/drs.092.0053>
- Roy, M. (2019). Les conduites éthiques et le rétablissement : analyse d'une revue de littérature en travail social. *Nouvelles pratiques sociales*, 30(2), 234-248. <https://doi.org/10.7202/1066111ar>
- Saada, S. (2018). Médiation culturelle et champ social: Potentiel, agilité et mobilité du spectateur. *L'Observatoire*, 51(1), 55-57. doi:10.3917/lobs.051.0055.
- Sapouna L & Pamer ER. (2016). The transformative potential of the arts in mental health recovery – an Irish research project. *Arts & Health*, 8 (1): 1-12, DOI: 10.1080/17533015.2014.957329

- Sens, D. (2017). Ethique du soin en art-thérapie à médiations plastiques. *Medecine and Public Health*, 3 (2), 305-310. <https://doi.org/10.1016/j.jemep.2017.04.011>
- Staricoff, RL. (2006). Arts in health: the value of evaluation. *JRSH*. 126(3):116-120. DOI: 10.1177/1466424006064300
- Svandra, P. (2008). Un regard sur le soin. *Recherche en soins infirmiers*, 95, 6-13. <https://doi.org/10.3917/rsi.095.0006>
- Trépos, J. (2015). L'empowerment, entre puissance et impuissances: Le cas des violences conjugales et intrafamiliales. *Sciences & Actions Sociales*, 2, 33-58. <https://doi.org/10.3917/sas.002.0033>
- Twardzicki M. (2008). Challenging stigma around mental illness and promoting social inclusion using the performing arts. *JRSH*. 128 (2):68-72.
- Tronto, J. (2008). Du care. *Revue du MAUSS*, 32, 243-265. <https://doi.org/10.3917/rdm.032.0243>
- Vaïs, M. (2002). Théâtre Action : de la Belgique au monde : rencontre avec Paul Biot. *Jeu*, (105), 132-138. Consulté à l'adresse: <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2002-n105-jeu1109244/26282ac.pdf>
- Van Lith T., Schofield MJ & Fenner P. (2013). Identifying the evidence-base for art-based practices and their potentiel benefit for mental health recovery: A critical review. *Disabil Rehabil*. 35(16):1309-23. DOI: 10.3109/09638288.2012.732188
- Vigneulle, M. (2019). Inclusion et hétérotopie : monographie d'un atelier djembé pratiqué dans la mixité. *Pensée plurielle*, 49(1), 121-132. doi:10.3917/pp.049.0121.
- White, J. & Tronto, J. (2014). Les pratiques politiques du care : les besoins et les droits. *Cahiers philosophiques*, 136, 69-99. <https://doi.org/10.3917/caph.136.0069>
- Wood L., Ivery P., Donovan R & Lambin E.(2013) "To the beat of a different drum": improving the social and mental wellbeing of young people through drumming. *Journal of Public Mental Health*. 12(2):70-79. DOI: 10.1108/JPMH-09-2012-0002
- Wyngaerden, F. & Allart, M. (2021). Le rétablissement, nouveau paradigme ?. *La Revue Nouvelle*, 6, 44-53. <https://doi.org/10.3917/rn.216.0044>
- Zask, J. (2016). De la démocratisation à la démocratie culturelle. *Nectart*, 3(2), 40-47. <https://doi.org/10.3917/nect.003.0040>
- Zielinski, A. (2010). L'éthique du care: Une nouvelle façon de prendre soin. *Études*, 413(12), 631-641. <https://doi.org/10.3917/etu.4136.0631>

Résumé

Au cours des dernières décennies, les représentations quant à l'art et la culture ont évolué tout comme le contexte social dans lequel elles prennent place. Désormais, chacun est considéré comme un pourvoyeur légitime de culture avec les ressources nécessaires pour produire de l'art et de la culture (Lauser, 2014; Genard, 2016).

D'une part, ces nouvelles représentations ont amené une transformation des politiques culturelles dans lequel s'inscrivent les ateliers d'arts-participatifs et, d'autre part, la précarisation a amené une transformation des politiques sociales qui intègrent de plus en plus les pratiques artistiques et culturelles dans l'accompagnement des usagers, témoignant des limites de l'accompagnement social classique (Vaïs, 2002; Bijon & Roche, 2019).

Ainsi, au cours de ces dernières années, nous avons pu observer une multiplication des dispositifs d'arts-participatif en Belgique Francophone. Leurs effets recensés dans la littérature semblent nombreux: renforcement de l'estime de soi, diminution de l'anxiété et de la dépression, diminution de la stigmatisation, socialisation, *empowerment*,... (Leckey, 2011; Davies, Knuiman & Rosenberg, 2016). Par conséquent, nous pouvons supposer qu'ils participent au rétablissement, donc au soin. La notion de rétablissement semble partager la philosophie du *care* et celle du dogme de la démocratie culturelle. En effet, l'individu est vu sous la perspective de ses potentialités plutôt que de ses déficits. Au sein de ces dispositifs, il se joue un processus de transformation identitaire, alliant éthique, esthétique et thérapeutique pour tendre vers un objectif global de résilience, de redéfinition de soi et permettre aux individus de retrouver leur capacité d'agir à l'aide de l'art (Genard, 2016).

Dans ce contexte, nous nous intéressons à un dispositif d'art-participatif spécifique: le théâtre-action. À travers ce terrain de recherche, nous tentons d'investiguer les liens entre éthique, thérapeutique et esthétique en mettant en relation trois concepts: le *care*, le rétablissement et le théâtre-action.

Nos résultats tendent à montrer que les comédiens-animateurs de théâtre-action et leurs ateliers puissent être considérés comme des ressources d'un *care* indirect qui participe au rétablissement des parties impliquées. À la lumière des éléments que nous abordons, la perspective politique du théâtre-action raisonne avec celle du *care* et nous envisageons cette relation complexe en dernière partie sous le prisme des potentiels éthique et thérapeutique des créations collectives.