

Soin politique par les arts : Étude sociologique empirique sur la qualification des effets politiques de deux dispositifs artistiques.

Auteur : Cleen, Elise

Promoteur(s) : Brahy, Rachel

Faculté : Faculté des Sciences Sociales

Diplôme : Master en sociologie, à finalité approfondie

Année académique : 2023-2024

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/20351>

Avertissement à l'attention des usagers :

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

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

NOM : CLEEN

Prénom : Elise

Matricule : S206606

Filière d'études : Master en sociologie à finalité approfondie

Mémoire de fin d'études

Soin politique par les arts :

Étude sociologique empirique sur la qualification des effets
politiques de deux dispositifs artistiques.

BRAHY Rachel – Promotrice

FRÈRE Bruno – Lecteur

HAGELSTEIN Maud – Lectrice

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans la confiance et le soutien de celles et ceux qui nous auront accompagnée.

Nous exprimons tout d'abord notre plus profonde gratitude à notre promotrice, Mme Rachel Brahy, pour la richesse de ses conseils ainsi que pour le temps et l'attention qu'elle a accordée à ce travail (et bien au-delà). Nous en sommes très touchée et reconnaissante, merci.

Nous remercions également les membres de notre jury. Mme Maud Hagelstein et M. Bruno Frère, merci pour vos conseils et pour l'intérêt que vous porterez à ce travail.

Nous adressons également nos remerciements à toutes les personnes rencontrées dans la mise en œuvre de ce travail (artistes, collaborateurs, collaboratrices et partenaires), qui ont accepté sans réserve et avec enthousiasme qu'une étudiante en sociologie pose son regard sur leurs pratiques.

Ce travail marque également la fin de notre parcours académique. Nous en profitons donc pour remercier l'ensemble des professeurs que nous avons pu rencontrer, pour la qualité des cours dispensés, mais également (et surtout) pour la curiosité et le goût aux études qu'ils ont su éveiller, sans le savoir parfois... Merci.

Finalement, et avec émotion, nous adressons nos plus chaleureux remerciements à notre compagnon, pour son soutien indéfectible, ainsi qu'à notre belle famille, pour ses nombreux encouragements, mille mercis.

Avertissement : Le genre masculin sera utilisé de manière générique dans ce travail, sans intention discriminatoire, dans le but de simplifier le texte et faciliter la lecture.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	1
INTRODUCTION	4
CHAPITRE 1 - CONTEXTUALISATION DE LA RECHERCHE	7
CHAPITRE 2 - POSITIONNEMENT THÉORIQUE.....	10
1. DU CONTEXTE SOCIAL CONTEMPORAIN	10
2. DES EFFETS POLITIQUES DE L'ART	14
CHAPITRE 3 – PRÉSENTATION ET ANALYSE DES DISPOSITIFS ARTISTIQUES	18
1. ET SI J'ÉTAIS TOI ?	18
1.2. CONTEXTUALISATION DU PROJET	18
1.2. MISE EN ŒUVRE DU PROJET	25
1.3. MÉTHODOLOGIE	30
OBSERVATIONS DIRECTES	31
ENTRETIENS COMPRÉHENSIFS	32
1.4. ANALYSE	33
L'INVERSION DES RÔLES	33
LA DIMENSION THÉÂTRALE	35
LE PRIMAT DE L'IMAGE	37
2. L'ARBRE À CLOUS	39
2.1. CONTEXTUALISATION DU PROJET	39
2.2. MISE EN ŒUVRE DU PROJET	41
2.3. MÉTHODOLOGIE	47
ANALYSE DOCUMENTAIRE.....	48
ENTRETIENS COMPRÉHENSIFS ET OBSERVATIONS DIRECTES.....	49
2.4. ANALYSE	50
QUE FONT-ILS ?.....	51
OÙ SONT-ILS ?.....	54

CHAPITRE 4 – PERSPECTIVES DIALOGIQUES	58
1. UN DISCOURS CRITIQUE COMMUN	58
1.1. DE LA PRISE EN CHARGE DE LA SOUFFRANCE OU DE LA VULNÉRABILITÉ	58
1.2. DES RAPPORTS INSTITUTIONNELS.....	59
2. UN SOIN POLITIQUE PAR LES ARTS	60
2.1. VERS DAVANTAGE DE RÉSONANCE	61
2.2. VERS UN STYLE ATTENTIONNEL PLUS OUVERT	62
2.3. RÉCIT D’UNE EXPÉRIENCE SENSIBLE	64
CONCLUSION	66
BIBLIOGRAPHIE	68
ANNEXES	71

INTRODUCTION

L'art a-t-il déjà permis de changer la réalité concrètement ? Le philosophe Jean-Marc Lachaud dirait de cette question complexe que l'art peut à tout le moins « receler un pouvoir remarquable : celui de nous impliquer, à travers les expériences qu'il conduit, dans un processus qui vise à la transformation du monde » (Aminthe, 2012). Nombreux sont les penseurs qui considèrent que l'art a pour fonction d'améliorer nos sociétés, c'est notamment le cas du philosophe John Dewey, pour qui l'art est un lieu de réconciliation et d'émancipation. Il lui confère ainsi un rôle éducatif permettant aux hommes de partager leurs expériences et de percevoir les relations qui les unissent (Dewey, 2010). Certains, comme Sartre, considéreront que l'artiste, par son engagement, projette dans son œuvre sa sensibilité au monde, tandis que d'autres comme Adorno ou encore Marx et Engels affirmeront que ce qui importe ce n'est pas tant l'engagement de l'artiste, mais la façon dont une œuvre d'art, par sa forme même, manifeste son opposition à la réalité telle qu'elle est (Aminthe, 2012).

Par notre travail de recherche, nous souhaitons rendre compte, dans ce mémoire, d'une réflexion sur la manière dont nous pouvons qualifier les effets politiques ou critiques¹ de projets artistiques. S'il existe des œuvres thématiquement engagées, les projets auxquels nous nous intéressons ne se déclarent pas directement politiques (même si la frontière est fine, nous le verrons). Ils déploient, en revanche, un discours commun relatif à la prise en charge de la souffrance et de la vulnérabilité ainsi qu'une volonté de repenser les rapports institutionnels. Le premier dispositif² sur lequel nous porterons notre attention est un projet photographique autour des stéréotypes liés à la vieillesse en maison de repos en Wallonie. Intitulé *Et si j'étais toi ?*, il est mis en œuvre par le photographe liégeois Christophe Smets (ASBL La Boîte à Images). Dans le but de marquer le ressenti des résidents dans leurs relations avec les professionnels, les clichés sont réalisés par le moyen d'inversions de rôles où personnes âgées et membres du personnel se mettent à la place de l'autre. Le second projet est une création théâtrale intitulée *L'Arbre à clous*. Elle est menée par Dominique Roodthoof (Maison de création Le Corridor) autour de la tradition des arbres à clous et de la manière de panser avec les arbres. En réinterrogeant cette coutume ancestrale, le spectacle (qui compte prendre la forme d'une veillée collective et votive) cherche à transformer les inquiétudes et les maux contemporains par des formes artistiques, philosophiques, ou encore humoristiques.

Par ailleurs, ces deux dispositifs ne sont pas sans rapport avec les évolutions étatiques contemporaines, puisqu'ils soutiennent une certaine critique de la modernité en s'intéressant

¹ Nous sommes consciente d'employer ici les termes *politique* et *critique* dans leur sens commun, nous préciserons davantage leur usage ultérieurement.

² Dans ce travail, nous emploierons le terme de *dispositif* dans son sens commun, comme « l'ensemble de mesures prises, de moyens mis en œuvre pour une intervention précise » (Larousse en ligne), l'intervention étant ici l'œuvre artistique.

spécifiquement au *prendre soin*. Dans une ère de marchandisation du monde et de la culture de masse, la question du rapport *attentionné* à l'autre devient une préoccupation majeure (Langlois, 2010, p.11). Face aux défis écologiques, économiques et sociétaux de l'Anthropocène, une attention croissante émerge autour de la question du soin, à la fois envers l'humain et envers son environnement. De plus en plus de collectifs en appellent à une vigilance relative au vivant, la notion de *care* étant d'ailleurs régulièrement mobilisée pour comprendre les enjeux relationnels contemporains et penser des alternatives au règne de l'intérêt individuel (Langlois, 2010, p.11).

Notre choix ne s'est pas porté sur cette thématique et sur ces dispositifs sans raison. En effet, notre point de vue est habité par nos réflexions autour des questions de soin et des évolutions de la société, particulièrement des mutations des modes d'intervention de l'État. Au cours de notre parcours académique, nous avons principalement porté notre attention sur les questions liées au travail social, en explorant notamment les tensions et paradoxes dans les pratiques professionnelles en milieu psychiatrique³. Notre intérêt pour le domaine des arts sous l'angle des sciences sociales est cependant plus récent, ayant été sensibilisée aux travaux de notre promotrice. Dans l'optique d'explorer les effets politiques ou critiques attribués aux projets artistiques, nous avons ainsi souhaité sélectionner deux dispositifs accordant une place importante à la question du soin. Tous deux ont ainsi pour caractéristique de confier à un autre la possibilité d'être le soignant, le porteur du geste de soin. Dans le projet photographique, c'est le résident qui est à la place du soignant, et dans la représentation théâtrale, c'est l'arbre qui est guérisseur⁴.

Dans la poursuite de notre objectif, nous avons préféré une démarche empirico-inductive, privilégiant les observations et les entretiens compréhensifs pour explorer les projets artistiques. D'un point de vue théorique, nous avons fait le choix d'un positionnement situé à l'intersection de plusieurs courants, ce qui nous amènera à mobiliser un appareillage théorique pluriel. Dans cette optique, nous ferons référence à plusieurs théories et auteurs, sans toutefois entreprendre une présentation exhaustive de chacun. Parmi ces références, nous mobiliserons notamment les concepts de la sociologie des espaces potentiels (Belin), la notion de résonance (Rosa), les cadres de l'expérience (Goffman), ainsi que les questions relatives aux expériences esthétiques (Schaeffer), pour ne citer que les principaux. Malgré la diversité de ces perspectives, elles peuvent se nouer et s'articuler pour éclairer nos deux terrains et contribuer à théoriser la réponse politique ou critique que proposent ces dispositifs.

³ Après un bachelier formant au métier d'assistante sociale, nous avons réalisé un master en Ingénierie de la Prévention et de la Gestion des Conflits (ULiège-HEPL) ; notre mémoire s'intitulait : « Compréhension des conflits et des tensions dans les initiatives d'habitations protégées Agora : le rôle des dynamiques contradictoires dans les pratiques de travail social » (2021-2022).

⁴ Nous pouvons d'ailleurs repérer ici une certaine symétrie entre actants humains et non-humains comme pourvoyeurs de soin, rejetant implicitement la primauté de l'Homme comme seul être capable de *prendre soin*. La capacité de soin est ainsi construite par l'association entre actants humains et non humains (principe dit de « symétrie généralisée », retenu notamment dans les théories de Latour et Woolgar [1979] redéfinissant le principe de symétrie de Bloor [1976] dans son « programme fort ») (Grossetti, 2007).

S'agissant maintenant de l'organisation de notre travail, nous entamerons notre propos en exposant quelques éléments de contexte et de méthode et nous poursuivrons en déployant plus amplement notre positionnement théorique. Ensuite, nous procéderons, dans une troisième partie, à une présentation des deux dispositifs étudiés. Ils feront l'objet d'une description détaillée distincte, et pour chacun d'eux nous mettrons en lumière les intentions et les principaux enjeux. Avant de clôturer, nous laisserons place à une réflexion commune aux deux dispositifs, dans une perspective dialogique. Il sera là question d'explorer plus finement les potentiels effets politiques de ces projets, en tentant de relever en quoi ils peuvent contribuer à ce que nous appellerons un *soin politique par les arts*.

CHAPITRE 1 - CONTEXTUALISATION DE LA RECHERCHE

Nous avons jugé essentiel, afin d'assurer une meilleure compréhension de notre travail, d'exposer notre démarche de recherche, sans encore aborder les choix méthodologiques que nous avons opérés. Étant donné les approches variées et spécifiques que nous avons adoptées pour étudier les projets artistiques, nous préférons les décrire après avoir présenté les dispositifs en question. En vue de rendre compte de notre cheminement intellectuel, nous proposerons donc, dans les lignes suivantes, d'explorer les conditions de production de ce travail afin d'en comprendre les intentions.

Nos réflexions quant à l'orientation de ce mémoire se portaient initialement sur les pratiques de contractualisation dans le domaine du travail social. Tirant le constat d'une individualisation de l'accompagnement et d'une croissance des impératifs d'autonomisation dans les pratiques, nous nous interrogeons sur la contractualisation toujours plus importante de la relation d'aide (contrat d'accompagnement, contrat de séjour, contrat thérapeutique, etc.). Cependant, à mesure que nous approfondissions notre exploration de ce sujet, nous réalisons l'importance des aspects relationnels dans notre approche thématique. La problématique de la contractualisation n'était qu'un point d'entrée vers de plus larges réflexions sur les dynamiques relationnelles entre les usagers et les accompagnants dans l'intervention sociale. Orientant d'abord nos recherches sur la question des éthiques et des anthropologies à l'œuvre dans ces relations, nous avons progressivement déplacé notre réflexion vers les expériences esthétiques. Nous nous sommes donc interrogée sur les possibles liens entre expériences esthétiques et soin, en nous demandant comment l'accompagnement vers ces expériences pouvait s'apparenter à des relations du *care*. Animée par la découverte de la littérature sur le sujet, nous avons alors à cœur de questionner la dimension transformatrice des expériences esthétiques, mais nous nous sommes heurtée à une difficulté d'ordre conceptuelle : comment définir ce qu'est une expérience esthétique ? Comment mettre des mots sur ce qu'elle permet ? Et surtout, comment recueillir le témoignage de ceux qui l'auraient éprouvée ? Si nos lectures sur le sujet ont nourri notre réflexion, elles nous ont bien davantage apporté confusion et doutes. S'agit-il d'une expérience ordinaire ou extraordinaire ? Relève-t-elle de la réception (lorsque l'on regarde une peinture, que l'on écoute une musique ou que l'on contemple un paysage, par exemple) ou de la création (dans la pratique elle-même) ? Peut-on accompagner à une expérience esthétique ou s'agit-il d'un surgissement inattendu ? Des questions auxquelles nos recherches théoriques ne pouvaient apporter de réponses univoques.

Par un travail littéraire important, nous avons tenté de chercher une cohérence et une articulation entre ces notions afin d'en dégager un angle d'approche théorique. L'hypothèse que nous souhaitons aborder prenait sa source dans les théories de John Dewey, ce dernier considérant que « pour transformer le monde, il faut partir de l'expérience de la vie, l'enrichir par des enquêtes et par des expérimentations, visant à “défataliser” ses propres conditions de vie, à s'émanciper de croyances qui nous enchaînent et

qui nous empêchent de vivre une vie pleine et épanouie. [...] Les valeurs sociales, politiques, éducatives naissent d'un travail d'enquête, d'observation et d'expérimentation, processus de formation qui s'effectue dans une insertion et un travail pratique sur le monde. [...] Il s'agit "de descendre des nobles hauteurs vers les flots boueux des choses concrètes" [...] Les idées ne valent que partagées, discutées dans la vie collective, expérimentées dans le dialogue et le conflit, exerçant leur puissance pour produire et améliorer la communication et la délibération dans les sociétés démocratiques » (Amir, 2019). Nous suggérons donc que c'est par un processus d'enquête, tel que théorisé par Dewey, que des projets artistiques pouvaient être vecteurs de politisation. Notre intention était donc d'interpréter ces pratiques dans les termes de l'enquête, en tentant d'appréhender comment, dans leurs actions, les artistes associaient les publics et les disciplines pour faire enquête.

Jusque-là bien attachée à notre appareillage théorique, il nous a fallu déterminer plus précisément les terrains que nous souhaitions explorer. N'ayant pas un domaine performatif artistique qui serait le nôtre, nous souhaitions privilégier une diversité de disciplines plutôt que de nous intéresser à un seul type de création. Par l'intermédiaire du réseau de connaissances de notre promotrice, nous avons pris une série de contacts qui nous ont amenée à nous intéresser aux deux projets déjà mentionnés : le projet photographique *Et si j'étais toi ?*, et la création théâtrale *L'Arbre à clous*. S'ils ont déjà l'intérêt pratique de se dérouler en Wallonie (dans un contexte temporel favorable à notre implication), notre choix s'est également porté sur ces derniers pour des raisons plus spécifiques. En effet, nous le mentionnions en introduction, nous tenions à privilégier des artistes ayant la caractéristique de porter une attention particulière à la question du soin. Par leur sensibilité au *prendre soin*, par l'attention qu'ils portent au processus de création nous pensions déceler leur potentiel politique dans une mise en parallèle avec les théories de l'enquête de Dewey.

Pas encore tout à fait au clair avec la direction que prenait notre travail, ou à tout le moins perplexe quant à l'articulation de nos réflexions, nous examinions l'intérêt d'explorer un troisième dispositif. Nous ne souhaitions pas nous positionner dans une optique de comparaison entre les deux premiers projets et pensions qu'à ce titre un troisième aurait pu être judicieux si le temps nous le permettait. Nous avons envisagé plusieurs pistes, mais certains éléments suscitaient des interrogations : nous souhaitions maintenir la diversité des domaines artistiques, nous redoutions de manquer de temps pour une analyse approfondie des dispositifs, et surtout, nous n'étions pas encore pleinement au clair sur l'approche que nous souhaitions adopter (que cherchions-nous à explorer et en quoi un troisième projet aurait été pertinent à cet égard). Afin d'éviter de nous disperser, et après avoir affiné notre orientation, nous avons décidé de mettre de côté cette idée pour nous concentrer plus intensément sur les projets qui avaient déjà retenu notre attention. Et c'est en nous immergeant dans ces dispositifs artistiques que nous avons été conduite à réévaluer nos positions théoriques.

Lors de nos observations du projet photographique, notamment, nous avons réalisé que la théorie de l'enquête de Dewey ne permettait pas d'expliquer le travail effectué par l'artiste. Il s'agit avant tout d'une théorie de l'agir humain, où l'individu commence à enquêter et à expérimenter en réponse à une perturbation ou une discontinuité dans son expérience, cherchant à produire de nouvelles connaissances et à restaurer une cohérence expérientielle. Le risque que nous pointions était de nous enfermer dans une interprétation rigide de ce qui se passe dans les processus artistiques, alors que nous aspirions à rester ouverte à ce qui pouvait émerger du terrain, sans présupposés. Nous avons donc décidé de focaliser davantage notre attention sur la description des projets et sur leurs intentions en adoptant une approche plus inductive. Si cela a pu s'avérer être une difficulté, c'est que nous avons dû adapter notre positionnement théorique et méthodologique, « il ne s'agit pas de prouver ou d'infirmer les préconceptions du chercheur, mais de préparer et d'outiller ce dernier à la confrontation de la réalité d'un phénomène nouveau. [...] Dans une recherche d'approche inductive, le chercheur ne tente pas de placer les données dans un cadre théorique, mais tâche plutôt de s'orienter vers une description et une compréhension, voire une théorie issue du matériau qualitatif (Denis et al., 2019) » (Lavoie & Bourgeois-Guérin, 2021, pp.110-111). Cependant, cela ne signifiait pas que nous devions complètement écarter les contributions de la littérature qui avaient enrichi notre réflexion. Au contraire, il était plutôt question de suspendre notre arrière-plan théorique pour éviter les biais lors de notre découverte des projets artistiques.

CHAPITRE 2 - POSITIONNEMENT THÉORIQUE

Si la théorie de l'enquête de Dewey nous paraissait être un cadre explicatif pertinent, c'est que l'art peut, d'une certaine manière, être considéré comme une pratique de recherche, comme une façon d'enquêter sur le monde. « L'art est une recherche [...] L'art n'a jamais transformé le monde, du moins directement. Mais il peut nous transporter, et changer notre regard sur le monde. Parce qu'il est, comme le soutenait John Dewey en choisissant parfaitement ses mots, "un organe incomparable d'instruction" » (Saez, in *L'Observatoire*, 2021, p.10). La question qui réside, si tant est que l'art soutienne un changement de perception, c'est « en quel(s) sens les œuvres artistiques et littéraires peuvent-elles encore prétendre participer à un processus d'émancipation individuelle et collective et en quel(s) sens l'expérience esthétique peut-elle être malgré tout appréhendée en tant qu'expérience libératrice ? ». Ce caractère émancipateur doit cependant être interrogé et complexifié. Dans l'optique de qualifier les effets politiques ou critiques des deux dispositifs sélectionnés, spécifions donc quelques éléments théoriques. Dans un premier temps nous préciserons certains éléments relatifs au contexte social contemporain (puisque les projets artistiques semblent tous deux porter une critique plus ou moins implicite de la prise en charge de la vulnérabilité et des rapports institutionnels) et nous explorerons ensuite la question des effets politiques de l'art d'un point de vue théorique afin d'outiller notre prochaine analyse.

1. DU CONTEXTE SOCIAL CONTEMPORAIN

Si nous nous intéressons aux implications politiques de l'art, c'est que nous partons du principe que les dispositifs artistiques disent quelque chose du monde, qu'ils racontent quelque chose de notre époque (*ibid.*). Il importe donc de revenir sur le contexte social contemporain dans lequel s'inscrivent les projets étudiés. En effet, la société est en mutation et les modes classiques d'intervention de l'État et des institutions ont connu de profondes transformations (Franssen, 2003). Ces changements s'imposent à partir du référentiel de ce que l'on appelle l'État social actif (ÉSA), en opposition à l'État providence de la période des « trente glorieuses ». L'apparition du concept d'ÉSA résulte d'une pluralité de facteurs et nous retiendrons son émergence en Belgique à la fin des années 1990, sous l'impulsion de la coalition arc-en-ciel⁵. Les thèmes d'un État social actif et d'une sécurité sociale moderne sont alors au centre de la politique gouvernementale (Matagne, 2001, p.8). Tout un vocabulaire issu du champ politique est donc mobilisé afin de « légitimer les nouveaux modes d'intervention de l'État à l'égard des "décrochés" » (Franssen, 2003). En d'autres mots, il s'agit de proposer des dispositifs d'accompagnement qui visent davantage l'activation, l'autonomisation, ou la responsabilisation des allocataires d'aide. Ce nouveau référentiel correspond ainsi au « renforcement de l'individu, dans

⁵ Partis libéraux, socialistes et écologistes, à cette époque au pouvoir au gouvernement fédéral

l'accroissement de ses capacités [...] à partir de la maximisation de son propre potentiel, ou capital humain » (Castel, 2011, p.12).

La qualification d'État social actif correspond donc à un ensemble de transformations qui marquent un renouvellement de la régulation de l'État et qui traversent particulièrement les dispositifs d'interventions publiques. Leurs fondements éthiques sont l'égalisation des chances et le devoir de participation. D'une part, les institutions publiques ont la responsabilité de fournir aux citoyens un maximum de moyens pour réaliser leur conception d'une vie épanouie (Arnsperger in Matagne, 2001, p.21) et d'autre part, favoriser la participation citoyenne constituerait le meilleur remède contre la pauvreté et la garantie d'une répartition équitable des revenus (Vandenbroucke in *ibid.*, p.22). Si ce nouveau référentiel présuppose que tous les individus sont à la hauteur des exigences capacitaires, la participation dont il est question ne va pas de soi. Dans un article intitulé *Les charges de la participation*, le sociologue Julien Charles met en lumière les exigences et contraintes liées à la participation, notion sous-tendant l'idée de charge, de poids, de responsabilité. « Si l'on peut considérer la charge comme une responsabilité (être en charge ou avoir la charge de quelque chose ou quelqu'un) qui élève celui qui l'endosse (il en devient maître et garant), elle indique également un fardeau, plus ou moins lourd à porter, plus ou moins gênant. En ce sens, la charge consiste donc en une (op)pression continue sur ce qui la contient ou la porte » (Charles, 2012). Les exigences personnelles au fait de prendre part pourraient donc rendre la participation éprouvante. Les impératifs de participation, de performance ou de responsabilisation, inhérents à l'État social actif, reflètent ainsi une anthropologie capacitaire, une conception de l'humain dans ses compétences et capacités, ses « dimensions dispositionnelles de l'agir » (Genard, 2013). « L'humain est perçu comme un réceptacle de capacités innées (biologiques) et acquises (culturellement définies), ainsi qu'un "foyer de volonté", envisagée comme une (méta-)capacité à s'auto-légiférer » (Taylor, 1998, in Laforgue, 2009, p.4).

Bien que prendre au sérieux les capacités des individus traduit la croyance que tous ont la possibilité de se prendre en charge, il ne faut pas négliger le fait que l'autonomie et la capacité vont de pair avec la dépendance et la vulnérabilité. L'anthropologie capacitaire se comprend et s'appréhende dans cette logique paradoxale. D'abord, car « l'ouverture à la participation se manifeste dans des conditions qui la rendent possible » (Charles, 2013, p.14), elle n'est pas universelle, innée, ou dénuée de contexte. Ensuite, car ce sont les citoyens « fragiles » et « vulnérables » qui sont appelés à être « actifs » et « responsables » (Genard, 2013). Il s'agit pour les institutions « d'identifier des individus par leur écart à des "normes capacitaires" (travailler, se comporter correctement en société, réfléchir normalement, se déplacer, être en bonne santé...) » (Laforgue, 2009, p.4). « Lorsqu'ils feront appel aux secours de l'aide sociale, la sollicitude dont ils seront sans doute au départ l'objet au regard de leur vulnérabilité se peuplera rapidement d'un environnement largement outillé de dispositifs de capacitation, d'empowerment, d'habilitation, d'activation ou de responsabilisation (Pattaroni, 2007), des termes qui envahissent aujourd'hui nos habitudes sémantiques, portant chacun cette dimension

dynamique que n'ont pas les termes capacité, habileté ou responsabilité » (Genard, 2013). Par ces considérations, Jean-Louis Genard pointe le fait que ce sont aux personnes vulnérables que l'injonction à la responsabilisation est la plus importante. Or, prendre au sérieux les capacités des individus implique de reconnaître que les êtres humains peuvent ne pas toujours répondre aux exigences qui leur sont imposées, et que la première de nos capacités est probablement celle de faillir. (Charles, 2012).

Si les transformations vers un État social actif sont évoquées dès le début des années 2000, c'est aussi à peu près à la même période, en 2002, que le sociologue François Dubet publie l'ouvrage *Le déclin de l'institution*. Il y rend compte de l'affaiblissement des institutions comme « dispositif symbolique et pratique chargé d'instituer des sujets [...] » (Dubet, 2010, p.17). Les institutions, transcendantes, définissaient alors le bien commun, elles éduquaient, formaient, soignaient, ou encore contrôlaient les individus. « Pour ce dernier, ce qui décline, c'est le travail sur autrui, i.e. la capacité des institutions à définir, de manière unilatérale, un "bien commun" fournissant, jusque-là, un référentiel (normatif) à des professionnels, animés par une vocation et cherchant à transformer leur public-cible en des "individus socialisés" et des "sujets" » (Laforgue, 2009, p.2). Pour François Dubet, « la modernité a opéré un transfert de charge vers l'individu. Avant, la société assignait à une place, créait des contraintes, mettait des codes et des règles. [...] Aujourd'hui, les individus auraient à se débrouiller entre eux » (Salama et Sciara, 2009). Le registre de l'État social actif fait donc la part belle à toute une anthropologie capacitaire, les formes d'anthropologies plus orientées sur l'interdépendance des individus étant moins présentes, ou à tout le moins difficilement visibles.

Pourtant tout un champ philosophique, psychologique et sociologique s'est développé autour de la notion de *care*⁶, portant davantage attention à la question de la vulnérabilité et considérant que « l'humanité n'est pas partagée entre d'un côté des individus autonomes et de l'autre des personnes dépendantes (enfants, seniors, malades, handicapés) mais est en réalité composée d'êtres interdépendants car tous plus ou moins vulnérables selon leurs parcours (origines, genre, race, etc..) et leur âge » (Herla, 2011). Les réponses apportées par les éthiques du *care* aux mutations des modes d'intervention étatiques ne relèvent pas d'une approche capacitaire telle que promue par le référentiel de l'État social actif. Le néolibéralisme engage les individus dans un rapport avec la société en termes de performance, de rentabilité, d'accélération, de responsabilisation, etc.⁷, alors que les éthiques du *care*, au contraire, « affirment l'importance des soins et de l'attention portés aux autres, en particulier ceux dont la vie et le bien-être dépendent d'une attention particularisée, continue, quotidienne. [...] Les

⁶ « Au niveau le plus général, nous suggérons que le *care* soit considéré 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 comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie » (Fischer & Tronto, 1991, p.40).

⁷ Ce propos peut également être tenu au sujet de la culture, l'art étant devenu une marchandise prise dans la logique économique néolibérale, devant répondre de son utilité et du profil social évaluable qu'il génère (Neveux, 2019, p.66). Or, l'efficacité de l'art n'est pas mesurable ou calculable, et elle ne réside pas forcément dans un projet intentionnellement politique (Jaudon, 2020, p.18).

perspectives du *care* sont ainsi porteuses d'une revendication fondamentale concernant l'importance du *care* pour la vie humaine. L'éthique du *care* constitue par là une mise en cause radicale de l'éthique dominante » (Laugier, 2010, pp.113-114).

Nous n'entreprendrons pas, dans ce travail, une analyse exhaustive du concept de *care*, bien que nous ayons connaissance de la littérature sur le sujet⁸ et que nous en ayons introduit quelques éléments. Malgré que nous ne consacrons pas de chapitre spécifique à ce thème, il demeure un fil conducteur de notre réflexion en regard du contexte social contemporain qui en appelle à une vigilance accrue à l'égard du vivant. Divers auteurs abordent d'ailleurs cette problématique, c'est par exemple le cas de Nathalie Zaccai-Reyners, qui interroge les conditions favorables à un soin authentique et vivant dans les maisons de retraite (2023, p.131). De même, Marion Hendrickx étudie des praticiens dans des ateliers contes en hôpital qu'elle qualifie « d'ingénieurs de l'enchantement » et qui, par leur disposition au *prendre soin*, adoptent des attitudes se rapprochant des éthiques du *care* (2023, p.238). D'autres penseurs encore, comme Hartmut Rosa ou Olivier Hamant, soulignent également les défis posés par une société marquée par l'accélération et la performance⁹ et en appellent à retrouver des relations résonantes et robustes à notre environnement¹⁰.

Devant le constat que nos relations à notre environnement sont perturbées par un contexte sociétal de plus en plus rapide et performant, nous avons décidé de mettre en lumière des projets artistiques qui interrogent directement la notion de soin envers autrui. En confiant à un autre la capacité de devenir le pourvoyeur de ce soin, nous souhaitons explorer des initiatives artistiques qui repensent et redéfinissent notre rapport au vivant. Nous verrons notamment, dans la description et l'analyse des deux dispositifs, que ces derniers se positionnent en rupture avec les objectifs de performance et d'ultra responsabilisation en proposant, par leur pratique artistique, d'explorer d'autres formes de relation à notre environnement.

⁸ Citons entre autres Luca Pattaroni, Joan Tronto ou encore Sandra Laugier à ce sujet.

⁹ La société capitaliste moderne devrait sans cesse s'étendre et croître pour se maintenir (Rosa, 2018, p.7) et elle deviendrait une civilisation de l'optimisation généralisée (Haman, 2023, p.4),

¹⁰ Bien que leurs critiques soient désormais absorbées et appropriées par le néolibéralisme, devenant déjà des outils au nouveau management.

2. DES EFFETS POLITIQUES DE L'ART

Après avoir donné quelques éléments théoriques sur les évolutions sociétales qui marquent notre époque, penchons-nous sur les implications plus politiques de l'art dans ce contexte et tentons de spécifier davantage l'usage de ce vocabulaire. En effet, le terme de *politique* est relativement vague et vaste. Il peut tout autant faire référence à la citoyenneté, à la démocratie, à l'organisation étatique, à la manière de gouverner ou encore à une vision partagée de l'avenir d'une société. Nous ne chercherons pas une définition figée et objective de ce que serait la politique tant la notion est prise dans des configurations singulières et tant elle est liée à un contexte spatio-temporel particulier. En revanche, afin de cibler plus précisément son emploi, tentons d'articuler art et politique.

L'art est profondément lié aux transformations du monde. De nombreuses œuvres sont liées aux questions politiques, qu'elles soient au service du pouvoir ou qu'elles s'engagent dans des formes d'actions politiques en interrogeant ou soutenant la révolte. Même l'art le plus indépendant (les artistes prônant « l'art pour l'art ») peut être qualifié de politique en ce qu'il serait gouverné par sa propre forme et non par celle de la société (Adorno, 1997, p.225, in Azadi, 2017). Compte tenu du caractère empirique de notre recherche, il ne s'agira pas de proposer une analyse exhaustive concernant la dimension politique de l'art, nous ne chercherons pas à démontrer que tout art est politique ou qu'au contraire les questions esthétiques sont dénuées d'effets politiques. En revanche, nous proposerons d'examiner, à partir de deux projets artistiques, comment se déploient leurs potentiels effets politiques. Ceux-ci ne sont pas pour autant bruyants et peuvent s'exprimer de manière plus implicite par le biais des pratiques artistiques notamment.

Des penseurs, comme Jacques Rancière, Jean-Marc Lachaud ou encore Olivier Neveux, par exemple, remettent en question les effets des œuvres saisies d'un engagement politique explicite. Rancière, en particulier, apporte une perspective précieuse dans son articulation de l'art et du politique pouvant nous éclairer. Dans le but de théoriser la réponse politique des dispositifs artistiques étudiés, tentons de prendre appui sur son approche. Selon lui, il existerait une « esthétique de la politique » et une « politique de l'esthétique » :

- **L'esthétique de la politique** correspond au fait que « toute société fonctionne comme si ses membres avaient procédé au départ à une séance de partage fortement inégalitaire, non seulement des richesses et du pouvoir, mais également des chances d'être vus, entendus et pris en compte. Distribution formelle et symbolique, donc, autant que culturelle ou économique : il y a les individus que l'on voit et ceux que l'on ne voit pas, ceux dont la voix porte et ceux qui peinent à y faire entendre un logos, ceux qui ont leur place dans la mémoire collective et ceux dont la présence est tenue pour indésirable. Ce que nous dit Rancière, c'est que la politique d'une cité peut être lue au prisme de son esthétique, donc de la

distribution des corps et des visages qu'elle propose au regard de l'observateur. [...] Dès lors, tout acte politique est une décision quant à l'apparence de ce monde, aux formes de subjectivité qu'il est possible d'y rencontrer, et aux modes d'expérience disponibles pour ses habitants » (Jaudon, 2020, p.16). La politique elle-même est fondamentalement esthétique puisqu'elle procède au « *partage du sensible* », à la mise en forme d'un monde commun structuré et partagé selon qui peut y participer, qui peut y apparaître, et quelles expériences y sont rendues possibles.

- **La politique de l'esthétique**, quant à elle, permet de clarifier comment l'art contribue à la politique, non par les intentions des artistes, mais par ses propres moyens esthétiques. Pour Rancière, la dimension politique de l'art ne dépend pas de l'engagement politique de l'artiste, mais de la façon dont l'art reconfigure le *partage du sensible*, c'est-à-dire la perception et les expériences partagées au sein de la société. Il est relativement critique envers ceux qui considèrent que l'art est le geste politique le plus noble (*ibid.*, p.18), car c'est bien davantage l'égalité qui marque selon lui le concept politique par excellence (*ibid.*). Il s'agit là d'une égalité de principe, et non une finalité à l'action. C'est-à-dire que l'égalité est la mesure de toute action, pensée ou œuvre. C'est le principe qui devrait guider toute pratique politique, en opposition à l'ordre dominant qui, au contraire, sépare les individus selon leurs compétences dans le but de maintenir les hiérarchies (*ibid.*). Avec d'autres mots, Olivier Neveux partage ce principe d'égalité. « L'émancipation par le théâtre et l'art est pour lui égalitaire, parce qu'elle offre à chacun·e la possibilité d'un bouleversement intime et inédit. Or, les formes dominantes aujourd'hui paraissent peu propices à un tel bouleversement : asservies à une "réalité" peu problématisée, réduites à l'exploration de thèmes à la mode, elles se limitent, selon Neveux, à leur valeur de compte rendu, au risque du stéréotype et d'une impasse sur les moyens propres à la scène » (Manevy, 2020, p.3).

Si les pratiques artistiques interviennent dans le *partage du sensible* du fait qu'elles peuvent rendre visibles ceux qui étaient rendus invisibles, leurs effets potentiellement émancipateurs seraient donc indépendants des intentions de l'artiste de servir l'une ou l'autre cause (*ibid.*). Les effets politiques de l'art se manifesteraient principalement dans manière de considérer le public et à travers les expériences sensibles que l'œuvre rend possibles à tout un chacun. Pour Rancière, l'art devient ainsi politique en ce qu'il reconfigure le *partage du sensible*, en ce qu'il permet à l'individu un écart, lorsqu'il lui permet d'expérimenter d'autres positions que celles auxquelles il est attendu. Chercher à tout prix à produire des effets émancipateurs chez le spectateur peut entraver les véritables possibilités d'émancipation, qui elles ne peuvent être prévues. Il importe donc d'observer attentivement les intentions des artistes : ouvrent-elles de nouvelles voies d'expérience, ou, au contraire, anticipent-elles

des impacts spécifiques et limitent-elles les horizons de possibilités ? Ainsi, les effets politiques des œuvres d'art se manifestent peut-être davantage dans les expériences qu'elles permettent que dans les intentions déclarées de leurs créateurs.

En cela, le point de vue de Rancière est radical, puisqu'il considère que les intentions des artistes ne jouent aucun rôle dans la puissance politique de l'art (Jaudon, 2020, p.18). Si nous entendons son point de vue théorique, notre travail ne se délimite pas à exposer la pensée de Rancière, mais prend appui sur quelques-unes de ces conceptions pour enrichir notre analyse. Il est important de noter que d'autres points de vue divergent de sa position. Certains soutiennent que l'art politiquement engagé peut avoir un impact significatif sur la société en éveillant les consciences, en suscitant le débat et en mobilisant les individus autour de causes sociales et politiques. Par exemple, les pratiques d'*artivisme*, depuis les années 2000, recouvrent des « actions hybrides d'art et d'activisme » (Ramirez, 2017, p.106). « L'artivisme se veut un art engagé où l'action est politique et la critique sociale [...]. Mais il comporte une double finalité, car il se veut également engageant. En effet, il cherche à “mobiliser le spectateur, à le sortir de son inertie supposée, à lui faire prendre position” (Bautes 2010). La plupart des travaux scientifiques font état du rôle joué par l'artiste dans cette démarche de contestation et soulignent l'importance des démarches individuelles pour initier de telles performances politiques » (*ibid*). Ces actions à la fois esthétiques et militantes soutiennent des causes multiples, comme les luttes féministes ou écologistes où l'art devient un moyen puissant de faire passer des messages forts, comme dans le mouvement féministe argentin *Ni Una Menos*¹¹ ou le collectif espagnol de danseuses de flamenco anti-capitalistes *FLO6x8*¹².

Si pour Rancière ce sont les œuvres d'art ne visant pas explicitement la diffusion d'un message politique qui possèdent un plus grand pouvoir émancipateur (ou à tout le moins un pouvoir plus sûr d'émancipation), l'art militant est également inventif dans ses formes esthétiques pour permettre une expérience de décalage. Prendre appui sur ces éléments théoriques nous incite donc à rester vigilante quant aux intentions de l'art, et nous invite à creuser au-delà des discours pour observer ce qui se joue réellement dans les dispositifs artistiques, en identifiant des effets politiques non déclarés, à *bas bruits*¹³.

En explorant les mutations sociétales contemporaines et les implications de l'art dans les questions politiques, nous pensons avoir mis en lumière un des aspects du rôle de l'art dans nos sociétés. Face aux impératifs croissants d'autonomie, de responsabilisation ou encore de performance, nous pourrions instinctivement penser que l'art a un rôle à jouer dans le soutien des luttes et des révoltes,

¹¹ Voir à ce sujet : Ni Una Menos. (s. d.). *Acciones*. Ni Una Menos. URL : <https://niunamenos.org.ar/category/nos-mueve-el-deseo/acciones/>

¹² Voir à ce sujet : FLO6x8. (s. d.). *Acciones*. FLO6x8. URL : <https://flo6x8.com/acciones/>

¹³ Qualificatif que nous empruntons à Marion Hendrickx, lorsqu'elle nomme un « *enchantement à bas bruit* » (2023, p.226). Nous signifions par là ce qui se produit de manière subtile, discrète ou peu perceptible, des transformations lentes, mais pouvant avoir des effets sur le long terme.

notamment en rappelant l'importance de l'interdépendance, du soin, et de l'attention accordée au vivant (humain et non-humain) portées par les éthiques du *care*, entre autres. Rancière nous invite donc à adopter une approche nuancée de l'art et de ses effets politiques, en reconnaissant à la fois sa capacité à susciter des expériences d'émancipation et son potentiel limité à prévoir ou à contrôler ces effets.

Ces quelques éléments théoriques permettent d'éclairer l'angle d'approche avec lequel nous tenterons de qualifier la réponse politique des deux dispositifs artistiques. Comme nous l'évoquions en introduction, nous ferons également référence, en analyse, à une série d'auteurs, partenaires de notre réflexion. Nous n'en proposerons pas une analyse détaillée, mais il s'agira de les articuler à nos observations afin de comprendre le type d'expérience que permettent les deux projets étudiés. Nous ne chercherons donc pas à observer les opérations de justification déployées par les artistes dans une perspective critique, mais plutôt à saisir et à qualifier leurs effets politiques implicites. Cela peut impliquer un discours critique, certes, mais nous tenterons nous intéresser plus spécifiquement à leur processus de création afin de saisir ce qu'ils rendent possible en termes de reconfiguration du *partage du sensible*. Dans les prochaines lignes, nous procéderons donc d'abord à une description des deux projets et de leur mise en œuvre, nous expliciterons ensuite notre méthodologie et nous en relèverons finalement les enjeux.

CHAPITRE 3 – PRÉSENTATION ET ANALYSE DES DISPOSITIFS ARTISTIQUES

1. ET SI J'ÉTAIS TOI ?

1.2. CONTEXTUALISATION DU PROJET

La première création dont nous allons rendre compte est un projet photographique mis en œuvre en ce début d'année 2024, en Wallonie, qui propose de photographier des situations où les rôles entre des résidents et des professionnels de maisons de repos sont inversés. Nous nous appuierons, pour cette description, sur des données recueillies lors d'une enquête menée par entretiens et observations¹⁴. Afin de fournir une description riche et précise des projets, nous proposerons d'associer à notre propos les mots des protagonistes eux-mêmes. Les verbatims en question seront signalés entre guillemets en italique et les initiales de leur auteur seront indiquées en fin de citation¹⁵. Nous considérons que cette approche permet non seulement de leur accorder la parole sur les aspects propres à leur processus créatif, mais également d'enrichir et de nuancer notre description.

Pour débiter cette présentation du dispositif artistique *Et si j'étais toi ?*, il nous faut revenir sur un projet réalisé en amont, dans la maison de repos du CPAS d'Écaussinnes, en région montoise. En effet, c'est d'abord une première initiative, menée dans cet établissement, qui a permis la réalisation du projet. Ricardo Cherenti, directeur général du CPAS d'Écaussinnes (et par ailleurs chercheur à l'UMons), nous explique avoir, dans un premier temps, répondu à un appel à projets de la Région wallonne dans la lutte contre la discrimination au niveau des communes. S'inscrivant dans cette démarche et proposant une série de thèmes, il fait naître l'idée d'y associer un volet artistique. Proche du photographe liégeois Christophe Smets, il a contacté l'artiste pour déployer ensemble un dispositif photographique au sein de la maison de repos de la commune d'Écaussinnes.

« En cours de route, je me suis dit qu'il serait peut-être intéressant, pour que ce soit beaucoup plus parlant d'avoir des photos noir et blanc. Et je sais que Christophe est un... Je ne sais pas s'il faut l'appeler comme ça, mais moi je l'appelle comme ça, c'est un photographe social. Donc lui arrive à faire ressortir des émotions, des sentiments par la photo en noir et blanc, donc je me suis dit que ça pouvait coller. Et pour que ce soit dans le thème de la discrimination, j'ai pris deux thèmes, qui sont les personnes âgées et les personnes qui sont résidentes des ILA chez moi, ce sont les personnes qui sont réfugiés politiques » (RC). Ce qui a notamment justifié ce choix artistique, c'est le

¹⁴ Un tableau reprenant l'organisation de notre collecte de données est disponible en annexe n°1.

¹⁵ Lorsque les verbatims seront issus de nos observations, il en sera fait mention en fin de citation.

caractère théorique des appels à projets que décrit Ricardo Cherenti. « *Quand j'ai fait l'appel, je ne pensais pas du tout à la photo dans un premier temps. Mais après quand tu vois que l'appel... Comment est-ce que je peux dire ça... On est dans quelque chose qui est quasi exclusivement théorique. En fait, dans les ministères, il y a une idée qui surgit, "la lutte contre la discrimination", c'est fort à la mode, il faut le faire, donc on le fait. Mais il n'y a rien qui est pensé derrière. Et souvent, moi, ce que j'aime bien travailler, c'est l'impensé. Donc la maison de repos par exemple, c'est un impensé. Et c'est un impensé parce qu'on sait qu'il y a un vieillissement de la population, mais on ne se prépare pas politiquement à cela. Et je pense que la culture peut nous amener à réfléchir à un certain moment à des thèmes comme ceux-là. C'est pour ça que moi j'ai choisi de mettre l'accent sur la photo* » (RC).

Pour rendre compte de la problématique du vieillissement sous l'angle de la discrimination, Ricardo Cherenti va proposer au photographe de réaliser des clichés où la place des résidents et des membres du personnel est inversée. C'est-à-dire que le temps de quelques photos, les résidents se mettent dans la peau des professionnels, pour incarner des situations de la vie quotidienne dans l'établissement. La personne âgée revête alors la tenue du soignant ou du cuisinier, par exemple, et se met en situation professionnelle, tandis que le membre du personnel retire le vêtement qui caractérise souvent sa fonction et se met à la place du résident. Ces mises en situation, habituellement en duo ou trio, ont ainsi été capturées par l'objectif de Christophe Smets et ont pris la forme d'un recueil¹⁶. Dans le cadre de ce qui était mis en œuvre via l'appel à projets, le dispositif artistique devait s'arrêter là.

« *On a fait le petit livre, qui est très bien et qui est intéressant, et moi j'aurais bien voulu que ça puisse marquer quelque chose de plus, aller vers plus... Mais non. [...] Moi, je l'ai transmis, évidemment à la Région, ministre et administration. J'ai transmis ici dans nos politiques locales, mais c'est ça ce que je te dis, au sein de la politique locale on a dit à quel point c'était intéressant, c'était chouette d'avoir fait ça, etc. Ça ne va pas beaucoup plus loin, mais surtout, je n'ai même pas le moindre retour au niveau régional. Ça, c'est dommage, parce que ce que l'on fait, en gros, n'est pas pris en considération, qu'il n'y a pas un questionnaire et ce n'est pas un pied vers autre chose. Tu vois, c'est voilà, on l'a fait, point, ça s'arrête là. C'est dommage. [...] C'est la raison pour laquelle en plus, après avoir fait ça, j'ai relancé l'idée avec Christophe pour d'autres maisons de repos et l'idée chez moi, c'était à partir de photos de pouvoir faire des petits fascicules pour les maisons de repos. Et on a demandé un subside pour cela* » (RC).

¹⁶ Recueil intitulé « "Un regard sans différence". Lutttes contre les discriminations » (non publié).

Cette première expérience à Écaussinnes a ainsi fait naître l'envie de poursuivre le projet vers d'autres horizons, en le déployant à d'autres établissements et en y rapprochant une dimension pédagogique. Le synopsis présentant le projet est alors intitulé *Et si j'étais toi ?*, sous-titrant « outil pédagogique pour comprendre le résident et le professionnel en maison de repos ». Débutant par la citation d'un proverbe indien (« tu ne peux juger un homme avant d'avoir marché deux lunes d'affilées dans ses mocassins »¹⁷), il présente dans les grandes lignes les intentions du projet en contextualisant le secteur des maisons de repos et en expliquant le déroulement du processus de création.

« La Boîte à Images souhaite développer un projet pédagogique et photographique autour des stéréotypes liés à la vieillesse en maison de repos. L'objectif du projet est de permettre aux professionnels des maisons de repos, à la famille des résidents, à la population en général et aux résidents, d'être sensibilisés aux discriminations, le plus souvent involontaires, que l'on peut infliger aux personnes. Pour davantage marquer ce que peuvent ressentir ces résidents dans leurs interactions avec les professionnels et leurs visiteurs, nous avons imaginé "inverser les rôles", "se mettre à la place de..." [...] Se mettre à la place de l'autre doit nous permettre de tirer des enseignements sur l'adaptation des pratiques, à la fois pour les résidents et pour les professionnels des maisons de repos » (La Boîte à Images, s. d.).



Figure 1 © Christophe Smets - Maison de repos de Dolhain (gym douce)

¹⁷ Le titre *Et si j'étais toi* tire son origine de cette maxime ayant particulièrement marqué Ricardo Cherenti et ayant été renforcée par la chanson du groupe Depeche Mode « Walking in My Shoes ». C'est en discutant du projet de lutte contre la discrimination à Écaussinnes que Ricardo Cherenti aurait fait référence à cette citation alors que quelqu'un lui disait que l'on ne pouvait pas juger les autres, « sauf si l'on a marché plusieurs lunes dans ses mocassins » lui aurait-il répondu. Puisqu'il fallait un titre au projet, il lui a alors semblé que l'expression *Et si j'étais toi* permettrait de traduire cette idée, c'est-à-dire de ne pas s'appropriier l'autre, mais de le comprendre.

Les enseignements tirés de cette expérience avaient alors pour but d'être diffusés sous la forme de fascicules thématiques et pédagogiques dans le but de sensibiliser, d'informer, de conseiller ou à tout le moins de rendre visible la richesse et la difficulté de se mettre dans la peau de l'autre. Ces fascicules seraient adressés à toute personne intéressée par le sujet, principalement les professionnels des lieux de soin, les résidents ainsi que les familles. Christophe Smets, par l'intermédiaire de son ASBL La Boite à Images aurait produit le projet et réalisé les photographies, tandis que Ricardo Cherenti aurait été le metteur en mots (complété éventuellement par un spécialiste pédagogique à définir).

« Alors, au départ, l'image qui me vient, c'est un peu une bulle qui sort d'un autre projet. Puisqu'au départ, c'est un projet à Écaussinnes, c'est une idée à lui [Ricardo Cherenti], d'inverser les situations et de voir à quel point ça peut bien donner en termes pratiques avec les gens et puis au niveau du rendu des images. Et on se dit, tu vois, bon, ça serait bien dans une idée un peu... Qu'est-ce qu'on ferait bien avec ça ? Et donc, en discutant tous les deux, on est parti sur ce principe de pouvoir aller plus loin dans les maisons de repos. Donc, comment je qualifierais le projet ? Il y a deux visions... Ce qui est toujours intéressant quand tu crées quelque chose, finalement, c'est que ça peut donner lieu à d'autres petites bulles. Et puis, ces petites bulles grandissent comme une cellule, finalement. Et donc, la cellule, c'est un peu la base de la vie. Donc, il y a ce côté, oui, on ne sait pas ce que ça va devenir. Et puis, d'une idée ça peut devenir un projet plus ou moins ambitieux, plus ou moins réussi, plus ou moins abouti » (CS).

L'expérience d'abord menée à Écaussinnes s'est donc étendue à un projet de plus grande envergure. Pour concrétiser ce qui n'était jusqu'alors qu'une idée, il a été nécessaire d'établir des contacts avec des maisons de repos consentantes à participer à des séances photographiques. Leur sélection s'est opérée en regard de critères géographiques et de liens de proximité.

« J'ai été vers l'AVIQ pour leur demander s'ils pouvaient m'indiquer des maisons de repos qui seraient assez ouvertes à ce genre de chose. Et l'AVIQ a fermé la porte en me disant "non, données confidentielles, on ne peut rien vous dire". Donc moi j'ai contacté une maison de repos qui est relativement proche de chez moi, donc les voisins ici à Braine-le-Comte, parce que je sais que la directrice est une directrice ouverte, qui connaît bien le métier, qui est très ouverte. Et ça s'est vu dans le travail que l'on a fait là-bas. Donc ça, c'est une première. Saint-Joseph, c'est Christophe qui connaissait, donc c'est lui qui a pris contact. On a pris contact, et Spa c'est le professeur Adam à l'université de Liège qui m'a conseillé Spa, enfin là où on a été [Dolhain-Limbourg]. Et puis il y a une 4e qui est Braine-l'Alleud où là moi j'ai des contacts avec le directeur général et le directeur financier. Et on ira à un moment donné, mais je ne sais pas

encore quand. Donc c'est en fonction de certaines affinités finalement. Ce n'est pas un reflet de la maison de repos en tant que tel. Il y a déjà un biais » (RC).

« Après, quand on est rentré dans le vif du sujet, on a pris contact avec les maisons de repos. On a fait des visios chaque fois pour expliquer le projet. Et puis, on a pris rendez-vous pour y aller. Voilà. C'est aussi simple que ça. [...] Mais je pense que ça vient peut-être du fait que les maisons de repos choisies étaient des maisons de repos avec un côté un peu... “Oh oui ! On se laisse faire, quoi”. “Oh c'est un beau projet”. Allez, hop ! Voilà. À la belge. Du côté... Sans prise de tête. Et donc... J'imagine, si ça avait été à Paris, il y aurait eu 15 discussions avant, le sous-directeur, le directeur, le président, machin... Je veux dire, voilà. Ici c'était “ben oui, je vais réunir mon équipe. On va voir quand on peut se voir. Qu'est-ce qu'il vous faut exactement ?”, “pas grand-chose... Définissez des situations. Voilà quelques exemples”. [...] On ne s'emmerde pas à perdre six semaines à discuter. Enfin, en tout cas moi, ça, ce n'est vraiment pas mon truc. Donc, au plus concret au mieux. Tout en étant quand même, comment dire, cohérent, évidemment, sur le projet et le plus qualitatif possible. Je veux dire, on ne fait pas n'importe quoi. Mais il y a ce côté aussi, moi, j'aime bien le côté instantané où tu vas quand même découvrir sur place aussi ce qui se passe » (CS).

Avant de décrire la mise en œuvre de ces séances photo, nous devons mentionner le fait que deux types d'interventions cohabitent dans le dispositif. D'abord, il y a le **projet photographique** en tant que tel, qui est mené par Christophe Smets, où l'intention est de faire vivre l'inversion des rôles, l'expérience sensible dans la peau d'un autre, pour en capturer des photos. S'il est sensible à la thématique du vieillissement en maison de repos, Christophe Smets n'exprime pas un discours directement critique et politique lorsqu'il développe ses intentions (qui sont davantage d'ordre esthétique). Il est pourtant un photographe documentaire, aux thématiques de société engagées, mais il met un point d'honneur à révéler ce qu'il y a de vivant dans ce qu'il observe, utilisant la photo « au service du témoignage sensibilisateur, dans le respect et la dignité des personnes photographiées » (La Boite à Images, s. d.).

« Il y a aussi quelque chose qui m'anime profondément, c'est de voir cette joie restante, quelque part, de la part des gens, et qui fait que j'ai l'impression que les photos peuvent, je dis bien peuvent, avoir une plus-value à ce niveau-là. [...] C'est-à-dire qu'il y a cette importance de l'instant et de chercher le bon moment pour l'image, le sourire, voire le rire du fameux monsieur qui nous a tous fait rire. [...] Et puis malgré tout, c'est quand même penser... Allez, j'ai déjà cette image-là, j'ai cette image-là... Donc c'est d'essayer quand même de se dire, il faudrait que je puisse avoir quelque chose de différent, tout en restant dans une complémentarité en termes de... [...] Je parle souvent de la joie

parce que c'est quelque chose qui est important dans ces images. La joie, enfin les émotions. Et je remarque que ça passe souvent par le regard chez moi. C'est quelque chose qui est important. Alors qu'il y a des photographes qui vont très fortement... Artificialiser l'image dans un sens où ils vont préparer un éclairage... Voilà. Moi je ne suis pas trop dans cette... Ce n'est pas des images scénarisées » (CS).



Figure 2 © Christophe Smets - Maison de repos de Dolhain (donner à manger)

Ensuite, il existe une **dimension de recherche scientifique**, quant à elle menée par Ricardo Cherenti, intervenant également dans le projet photographique. Si c'est moins l'aspect scientifique qui nous intéresse ici, il nous faut toutefois en présenter quelques éléments en raison de ces interférences avec la dimension artistique. En effet, le directeur du CPAS d'Écaussinnes s'est saisi de cette thématique pour s'intéresser à ce qu'il nomme « l'impensé du vieillissement », en portant notamment son attention sur la question de la standardisation des relations entre résidents et professionnels.

« J'ai voulu partir de cela pour en faire une étude scientifique avec l'Université de Liège et rencontrer les résidents, faire un "vis ma vie", quelque chose comme ça. Et puis à partir de cela, alors aller voir à la fois ce que ressentent les personnes professionnelles qui se mettent à la place des résidents et à la fois comment se comportent les résidents quand ils doivent être dans une situation de professionnel » (RC).

À côté des photos réalisées, Ricardo Cherenti demande donc aux établissements s'il peut prendre des vidéos de certaines des mises en scène. Il ne s'agit pas seulement de filmer une séance photo habituellement réalisée, mais d'y jouer un scénario spécifique. Il fait ainsi une requête particulière aux maisons de repos : prévoir dans les saynètes trois activités qui seront distinguées (un geste technique,

un geste de soin, et un repas). Si ces mises en situation sont photographiées comme c'est le cas pour toutes les autres, ici Ricardo Cherenti va mettre en œuvre un autre dispositif. Avant de démarrer l'enregistrement, il va s'entretenir un moment avec le résident en lui expliquant qu'il devra se mettre dans la peau d'un soignant distant et inattentionné (sans qu'il n'en soit préalablement informé et parfois en insistant sur les consignes à plusieurs reprises). Le professionnel, quant à lui, ignore tout de la démarche est alors pris au dépourvu lorsque dans la mise en scène le résident se comporte froidement. L'extrait suivant illustre le type de consignes demandées, lorsqu'il s'adresse à une résidente.

« Ça va bien madame ? Est-ce que je peux vous demander quelque chose ? Ici on va faire une mise en scène, vous savez, et donc l'idée c'est que vous êtes l'infirmière et que madame sera la résidente. Ça va ? Alors, ce que je vais vous demander, c'est de ne pas trop parler avec elle, de la considérer un peu comme un bébé, vous voyez ? En lui disant "ne te plains pas, ça ne va pas faire mal, ne fait pas l'enfant", vous ne lui dites pas bonjour, vous lui dites juste "installe-toi là", de manière assez brusque. On fait comme ça ? » (RC - observations).

Une fois le cadre donné et l'enregistrement vidéo mis en route, la séance photo se déroule normalement, à ceci près que les interactions entre résident et soignant sont orientées. Une fois que Christophe Smets pense avoir suffisamment de photos et que le jeu de la situation s'essouffle, Ricardo Cherenti s'entretient alors avec le professionnel pour récolter son retour d'expérience à propos du moment vécu. L'objectif est ici de forcer à la prise de conscience en faisant vivre aux professionnels l'expérience d'un soin déshumanisé (l'enregistrement servant ensuite à des fins de recherches). La démarche de recherche parallèle au projet artistique semble donc assumer une part plus affirmée et intentionnelle d'engagement politique. Ricardo Cherenti se montre régulièrement indigné et dénonce constamment la violence institutionnelle à laquelle il est éveillé et pour laquelle il développe un discours relativement critique.

« En fait... Tout le monde s'accorde pour dire... C'est une évidence, hein ? Il y a un vieillissement de la population et on vit de plus en plus longtemps. Ce que certains déterminent comme un problème à résoudre, ce que moi je détermine comme un défi à relever. Mais autant l'un que l'autre n'est pas pensé. C'est même dramatique, hein, parce que ça veut dire qu'on laisse de côté toute une série de personnes qui vont être dans une forme de dépendance, dans des institutions qui ne sont pas pensées ou alors qui sont mal pensées, qui sont pensées comme des hôpitaux. Parce que la maison de repos devient à l'hôpital. Et l'infirmière devient la grande cheffe. [...] On sait bien qu'il n'y a pas assez de place en maison de repos. Mais ce n'est pas pensé. Et la seule chose que l'on pense, c'est... Le mot n'est pas bon, mais ça devient un mouvoir. Or l'idée c'est

d'en faire des lieux de vie et pour que ce soit des lieux de vie, il faut que les gens s'accaparent leur quotidien et le contexte » (RC).

Nous ne l'avons pas interrogé davantage sur les tenants et aboutissants de son projet de recherche, mais son implication dans le projet artistique souligne, selon nous, le risque d'invisibiliser des effets politiques plus subtils, plus implicites. La manière plus douce de collaboration avec les personnes photographiées, mise en œuvre par Christophe Smets, risquerait d'être réduite par le discours classique de la critique institutionnelle. Nous craignons que ce discours additionnel ne réduise l'image (et plus largement l'expérience) dans sa diversité de vocations. Comme l'a montré Rancière, l'art permet de restructurer et de reconfigurer les espaces, les places et les identités par l'imaginaire et la fiction. D'après notre lecture du projet, le photographe soutient davantage cette possibilité et semble déployer un dispositif permettant l'engagement des personnes dans des expériences fondamentalement politiques, en leur offrant l'occasion de vivre un décalage et en leur laissant la possibilité d'habiter leur rôle comme elles le désirent, nous y reviendrons. La méthodologie scientifique de Ricardo Cherenti, en revanche, semble rigidifier davantage la relation, imposant des attitudes et des rôles dictés. Il maintient ainsi les individus dans un rapport de dominant-dominé, ne laissant pas place à l'imaginaire où à l'exploration d'autres formes de relation. D'autant que l'approche comporte un risque d'instrumentalisation des personnes âgées à des fins de recherche, sans qu'il soit question de s'interroger sur la violence que peut représenter la contrainte à adopter une posture imposée. Nous abordons donc ici le même projet, mais sous le prisme de deux profils et deux types d'intentions très différentes. Pour Ricardo Cherenti, l'objectif est d'utiliser le vecteur artistique pour attirer l'attention des maisons de repos.

« Moi le vecteur culturel était un vecteur qui permettait de parler au plus grand nombre. Ça, c'était mon but. De partir de l'étude scientifique pour aller vers du pédagogique en alimentant les maisons de repos de ce que l'on avait vu dans la réalité et le "se mettre à la place de" nous permettait de pouvoir dire des choses à la fois du professionnel, à la fois du résident et le secteur de la culture était important pour cela » (RC).

1.2. MISE EN ŒUVRE DU PROJET

Une fois les quatre établissements sélectionnés (Liège, Braine-le-Comte, Dolhain et Braine-l'Alleud), le dispositif artistique pouvait se mettre en place. Nous avons assisté au déroulement des séances photo dans deux maisons de repos, à Liège et à Dolhain. Dans chacune d'elle, des personnes relais se sont constituées pour coordonner le projet au sein de leur établissement, mais l'organisation y a pourtant été bien différente. Dans l'établissement liégeois, par exemple, c'est l'assistante sociale (avec

le soutien de sa direction) qui s'est chargé de la mise en œuvre du projet, en mobilisant les services et en organisant un planning rigoureux de la journée¹⁸.

« Au départ je me suis dit... Ben je ne veux pas non plus que ça vienne de moi, je vais dire que j'impose au service. Donc je suis allée trouver un peu les services pour dire "ben voilà, on s'inscrit dans un projet, quel membre du personnel souhaiterait..." Voilà. Je suis partie d'abord du personnel. Et j'ai remarqué que d'emblée eux-mêmes, vu qu'ils connaissent leur service et les résidents très bien, ont pu tout de suite cibler une personne qui pourrait vraiment... Voilà donc ça se fait assez naturellement à ce niveau-là, donc ça c'était vraiment très chouette. Et puis alors pour organiser les petites mises en scène, moi j'ai été voir finalement chaque membre du personnel qui avait déjà en effet imaginé l'idée, etc., donc c'était vraiment chouette et ils se sont hyper impliqués quoi. Franchement, même dans je vais dire les déguisements entre guillemets, etc. Ils avaient des idées » (Assistante sociale - Liège).

« Il ne faut pas oublier que nous, qui sommes là pour accompagner les résidents, nous sommes les futurs résidents de demain [...]. La valeur humaine elle est identique, quelle que soit la personne et quelle que soit la fonction, c'est vrai que le résident est mis, par une dégradation ou une évolution de vie... Souvent il se sent en position d'infériorité ou de vulnérabilité par rapport au personnel qui est considéré comme étant en pleine forme et beaucoup plus jeune, mais la valeur humaine elle est la même [...]. Ce que j'essaye d'amener c'est une recherche de valeurs. [...] Quand moi j'ai eu la proposition et que j'en ai parlé avec Alice, qui était très très positive, emballée à l'idée de le coordonner et de le suivre, j'ai été ravi et enchanté de voir le déroulement, ça m'a confirmé dans l'idée que le personnel globalement il est positif » (Directeur – Liège).

Dans la maison de repos limbourgeoise, en revanche, c'est la directrice qui semble avoir pris en main le projet en transmettant l'information directement dans ses services. Aucun planning n'avait été rédigé¹⁹, ce sont les membres du personnel, entre eux, qui se sont chargés d'organiser approximativement les situations photographiées. Le déroulement des séances photo était alors bien plus chaotique, chacun s'agitant pour trouver des résidents volontaires et des professionnels pouvant se libérer²⁰.

¹⁸ Un planning revu nous a été communiqué, il est disponible en annexe n°2.

¹⁹ Nous rendons donc compte des situations observées en annexe n°3.

²⁰ Malheureusement (et contrairement à l'établissement liégeois), nous n'avons pas pu obtenir d'entretien avec la directrice de la maison de repos de Dolhain, malgré nos nombreuses sollicitations. Les quelques verbatims relatifs aux photographies réalisées dans l'établissement sont issus des notes précises que nous avons tenues durant notre observation.

S'agissant du déroulement concret des séances, les établissements ont reçu préalablement des indications sur les types de mises en scène possibles, mais elles restaient libres de les mettre en œuvre ou d'en proposer d'autres, souvent en fonction des envies ou des idées des résidents et des professionnels. Après s'être présenté dans l'institution, le photographe débute alors son travail, en se laissant aller au programme défini par les maisons de repos. Simplement muni de son appareil photo, il arrive dans l'espace où se déroule la mise en scène (la chambre du résident, la salle à manger, une salle polyvalente, etc.) et il est introduit par l'assistante sociale ou un membre du personnel présent. Nous le disions, dans la maison de repos de Dolhain l'organisation était plus aléatoire, les quelques professionnels présents réfléchissant sur le moment à ce qu'il était possible de faire.

« Ah oui, nettoyage, ça pourrait être bien ça non ? Il faudrait trouver un chariot de nettoyage... Dites monsieur [nom de famille du résident], vu que vous êtes là, ça vous dirait d'être pris en photo ? [...] Il faut prendre la raclette et vous faites comme ça [montre le geste], ça ira ? [...] Et qui va aller avec lui alors sur la photo, les filles vous voulez ? » (Membre du personnel – Dolhain - observations)



Figure 3 © Christophe Smets - Maison de repos de Dolhain (nettoyage)

Lorsque les situations étaient plus planifiées, le résident était souvent déjà accompagné du membre du personnel avec qui il serait pris en photo et tous deux avaient déjà bien en tête la situation qu'ils avaient envie de jouer. Le résident enfle alors la blouse du soignant, et à l'inverse le professionnel reste en civil ou porte par exemple le gilet de la personne âgée. Si nécessaire, des objets utiles à la situation sont employés, un stéthoscope, une brosse à cheveux, des serviettes de bain, etc. Parfois, un temps d'explication est nécessaire pour que le membre du personnel puisse donner quelques informations sur la manière de se saisir de ces objets. Ce fut notamment le cas lorsqu'une dame âgée

(quelque peu désorientée) qui dû se saisir d'un palan (un lève-personne) pour jouer une scène où elle déplace la *vraie* aide-soignante afin de la mouvoir de sa chaise à son lit. Après lui avoir donné l'essentiel du fonctionnement de la machine, la professionnelle la guidera tout du long pour s'assurer qu'elle maîtrise le geste technique. Nous le remarquons par ces verbatims notamment : « *si je vous le demande, c'est que ça fonctionne, n'hésitez pas à appuyer plus fort, faites-le encore, allez-y* ». L'aide-soignante lui dictera presque tous ces gestes, jusqu'à être installée : « *encore, encore, je ne suis pas encore assise complètement, continuez* ».

En ce qui concerne le travail photographique, la mise en œuvre n'est pas particulièrement scénarisée. L'approche comporte peu de consignes et ne nécessite pas d'artifices : pas de grande mise en scène de l'espace ou de lumières ajoutées. Christophe Smets se contente de donner quelques indications sur les positions des personnes afin d'obtenir le meilleur rendu possible sur les images. En tant qu'observatrice, nous restons en retrait et regardons d'un œil distant les séances se dérouler. Les choses se font assez naturellement et les interactions se jouent d'abord entre le résident et le professionnel, qui s'amuse de la situation, exagèrent l'inversion des rôles ou au contraire sont parfois très orientés sur les questions techniques du soin fictif réalisé. Dans la scène du lève-personne toujours, une fois que l'orientation de l'engin a été définie pour permettre le mouvement, ce sont les deux protagonistes qui jouent le jeu, le photographe ne faisant alors que tourner autour de l'une et de l'autre pour les photographier *en train de faire*. Il aura fallu un petit temps d'adaptation toutefois, car la résidente et la soignante sont d'abord restées très concentrées sur la machine qu'il fallait maîtriser. La résidente demandera ainsi à plusieurs reprises si elle faisait correctement les choses : « *est-ce qu'on doit faire comme ceci ? Tu es sûre ?* ». Progressivement, elles deviendront plus autonomes dans leurs actions. Christophe Smets, dans sa position de photographe, vient en quelque sorte permettre cette inversion en mettant l'accent sur les rôles nouveaux de chacun. Il développe ainsi tout un vocabulaire d'injonctions douces que l'on peut qualifier d'*encapacitantes* en ce qu'elles encouragent les personnes à incarner et à occuper pleinement et en confiance le rôle qu'elles jouent. Dans la situation que nous prenons pour exemple, le photographe usera de ce type d'expressions : « *voilà, vous êtes une vraie aide-soignante, vous voyez ? Imaginez-vous à la place d'une aide-soignante, comment est-ce que vous feriez ? Voilà, vous êtes parfaite* ».

Ces phrases, qui encouragent les résidents (sans les contraindre), visent à renforcer leur capacité à occuper et expérimenter pleinement le rôle qu'ils jouent. En revenant à nos réflexions sur le référentiel de l'État social actif et sur la question de l'hyper-responsabilisation des individus, nous constatons que le discours du photographe tend à soutenir la participation des résidents, non pas comme une charge ou une responsabilité, mais en renforçant leur confiance dans ce qu'ils sont en train d'expérimenter. Nous faisons d'ailleurs référence à l'hypothèse de Dubet concernant un transfert de charge de la société vers les individus, les renvoyant alors à leur propre subjectivité. Ce que nous observons ici, c'est un soutien

de ces subjectivités qui ne vise pas à rendre les individus plus autonomes ou plus performants dans leurs actions, mais plutôt à renforcer leur assurance dans le rôle inhabituel qu'ils incarnent, le photographe les rend capables de ce qu'ils ne sont habituellement plus capables de faire²¹.

D'ailleurs, ce temps accordé au fait de vivre une expérience, sans imposer de volonté, est particulièrement rare dans nos sociétés. Dans les contextes de soin (mais nous pourrions faire la même hypothèse concernant le travail éducatif), nous entendons régulièrement les professionnels expliquer aux résidents comment ils doivent se comporter, comment ils doivent se tenir, en s'exprimant parfois même de manière infantilisante. Rares sont ces moments où les individus sont finalement libres (et soutenus) dans le fait expérimenter et d'incarner leur rôle comme bon leur semble. Cela a été particulièrement marquant dans une mise en scène inversant les rôles lors du repas dans l'établissement de Dolhain (fig.2). Le résident donnait à manger à la cuillère à une membre du personnel dans la salle à manger, entouré d'une partie de l'équipe et d'autres personnes âgées. Assis, il enchaînait les cuillérées de potée en riant et en prenant beaucoup de plaisir dans son rôle. Pourtant, la logopède, photographiée, ne cessait de l'inciter à s'asseoir : *« moi la logopède je m'assoie hein, c'est les aide-soignantes qui restent debout, mais la logopède elle s'assoit »*. Sa demande entraîna la réaction du reste de l'équipe tout autour *« lève-toi ! Bon sang, mais lève-toi, ne reste pas assis ! »*. Le résident leur répondra, en riant, qu'il ne souhaitait pas se lever, mais il succombera aux nombreuses sollicitations, comme nous pouvons le remarquer sur la photo en question. Si c'est notamment par l'expression d'encouragements *encapacitants* que le photographe crée les conditions rendant possible l'expérience de l'inversion de rôles, c'est aussi par ses attitudes et sa proximité avec les personnes.

« Oui, il faut une proximité... C'est des images qui ne peuvent pas se faire à 20 mètres. Je veux dire, des trucs essentiels qui font que ça reste une forme de portrait animé²² quelque part. Portrait animé de l'instant. Mais qui n'est pas construit vraiment selon une représentation que j'ai à la base, de manière très ferme en tout cas. Il y a des photographes, des cinéastes, peu importe, des gens de l'image on va dire, qui ont ce souhait de reproduire la photo qu'ils ont en tête, moi pas. En tout cas pas de manière précise. C'est plus une atmosphère que je... Mais qui n'est pas rationnelle, qui est plus ressentie. » (CS).

Au-delà d'une atmosphère et d'une ambiance, le photographe accorde également une grande attention au regard que l'un et l'autre peuvent se porter. À plusieurs reprises, il insistera sur ce point pendant qu'il photographie les personnes. La tendance est en effet à regarder ailleurs, à sourire au

²¹ En effet, le soin, mais aussi les actes les plus quotidiens tels que le repas ou la toilette, est dispensé par du personnel médical. La personne âgée en maison de repos est par défaut considérée comme incapable de se prendre en charge, l'inversion des rôles rend ainsi possible une expérience d'autonomie.

²² Nous reviendrons dans l'analyse ultérieure sur ce que Christophe Smets appelle des *portraits animés* en lien avec ce qui pourrait être du *théâtre d'images*.

photographe ou à maintenir le regard sur l'objet utilisé. L'exercice de la photo n'est pas anodin et peut mettre quelque peu mal à l'aise lorsque l'on se retrouve devant l'objectif. Lors d'une séance photo, par exemple, un résident s'était mis dans la peau de l'infirmière en cheffe. La professionnelle s'était déguisée, maquillée, portait des bigoudis et tenait un gadot, tandis que l'homme portait une tenue d'infirmier et était muni d'un stéthoscope. Pour la mise en scène, il lui faisait passer un examen à l'aide d'un tensiomètre manuel. Il était très concentré sur le geste et ne croisait pas le regard de la dame. Tout le travail du photographe a donc été de mettre à l'aise le duo, pour que l'inversion des rôles ne se joue pas qu'en surface. « *Monsieur, est-ce que vous pouvez regarder madame ? Vous êtes très concentré, laissez-vous aller* » (CS - observations). La *vraie* infirmière l'invita également à la regarder, par des sourires et des blagues notamment, ce qui détendit la situation.

Nous pensons, à ce stade, avoir donné les éléments essentiels à la compréhension du projet et de ces enjeux. Avant de poursuivre avec notre analyse du dispositif, évoquons l'état actuel du projet. À ce stade, trois des quatre maisons de repos ont été photographiées, l'établissement de Braine-l'Alleud n'ayant pas encore donné suite. En cours de route, les subsides demandés à la Région Wallonne pour le financement du projet également ont été refusés. Dans sa dimension artistique, le projet est donc relativement terminé, la majorité des photographies ayant été réalisées, mais c'est dans sa visée plus pédagogique qu'il reste encore en devenir, puisque la fabrication des fascicules ne pourra pas voir le jour.

1.3. MÉTHODOLOGIE

Pour pouvoir appréhender les enjeux du dispositif artistique et en rendre compte, nous avons employé une démarche méthodologique qui repose sur la combinaison de deux techniques, l'observation directe et les entretiens²³. La prise de connaissance du projet s'est d'abord réalisée par l'intermédiaire de notre promotrice, Mme Brahy, qui nous a mis en contact avec Christophe Smets. Après quelques correspondances par e-mails autour du dispositif, nous nous sommes rencontrés tous les deux pour un échange exploratoire. Il s'agissait plutôt là d'une première entrée en matière, à la fois pour nous présenter et lui démontrer la sincérité et le sérieux de notre démarche, mais surtout pour en apprendre davantage sur son projet avant notre observation.

²³ Comme nous l'avons précédemment mentionné, ces éléments sont répertoriés en annexe n°1.

OBSERVATIONS DIRECTES

L'observation directe s'est toute de suite avérée être la méthode la plus pertinente pour notre recherche, car il s'agissait avant tout de voir le dispositif à l'œuvre. Comme nous l'expliquent les manuels de méthodologie, « les méthodes d'observation constituent les seules méthodes de recherche en sciences sociales qui captent les comportements au moment où ils se produisent sans l'intermédiaire d'un document ou d'un témoignage » (Quivy et al., 2017, p.247). Celles-ci laissent par ailleurs une place importante à ce qui relève du surprenant ou de l'imprévu.

À la suite de notre première prise de contact avec le photographe, nous avons été invitées, Mme Brahy et moi-même, à observer le projet dans la maison de repos liégeoise. Nous avons été présentées à l'assistante sociale en charge de l'organisation et nous avons eu ce rôle d'observatrice tout du long, justifiant du fait que nous nous intéressions au dispositif photographique. Comme le veut le lexique de la méthodologie de l'observation, nous étions donc *à découvert* (Arborio & Fournier, 2015, p.38). Position qui nous a permis de prendre des notes (consignées dans un carnet d'observation) et de questionner les personnes qui nous entouraient. S'agissant de notre première visite, nous étions dans une attitude de découverte et d'accueil envers ce que nous allions observer. Notre attention portait principalement sur les séances en elles-mêmes, tant sur leur déploiement pratique que sur les interactions que l'on pouvait y remarquer. Nous observions les gestes, les regards, les manières d'être ou les mots utilisés, mais nous essayions aussi d'appréhender ce qui se jouait plus finement dans les relations, comment cette inversion des rôles était rendue possible (ou non) et comment cela s'exprimait.

Suivant cette première observation, nous avons à nouveau sollicité Christophe Smets pour organiser une seconde visite. La séance de Braine-Le-Comte ayant déjà eu lieu, nous avons pu nous rendre à Dolhain, dans le Limbourg, pour la troisième mise en œuvre du dispositif. Cette fois, nous avons été accueillie par la directrice de l'établissement et nous avons pu faire connaissance avec Ricardo Cherenti, qui jusque-là ne nous avait lu que par e-mails. À nouveau, notre observation s'est déroulée *à découvert*. Si notre présence était avouée, nous étions finalement toujours dans l'ombre du dispositif. C'est-à-dire que nous ne prenions absolument pas part à l'action, nous tentions au mieux de rester en retrait, dans un coin de la pièce, pour observer à distance. Il est d'ailleurs arrivé, pour des raisons pratiques, de devoir se tenir en dehors du lieu où photographiait Christophe Smets, par exemple pour ne pas apparaître dans le champ de l'appareil ou pour ne pas déranger les mouvements. Ces moments *en dehors* étaient alors l'occasion d'échanger avec d'autres intervenants sur le contexte de la journée ou sur la situation de certains résidents notamment.

L'observation directe a ainsi été la méthode la plus adéquate pour avoir accès au dispositif en tant que tel. Nous prenions pour autant toujours le soin de demander aux établissements s'ils étaient d'accord d'être recontactés pour un entretien ultérieur. La visite à Braine-l'Alleud n'ayant pas encore

été planifiée, nous ne nous baserons pour notre analyse que sur les deux établissements auxquels nous avons eu accès.

ENTRETIENS COMPRÉHENSIFS

Afin de compléter notre matériau empirique, la réalisation d'entretiens s'est avérée être indispensable. D'abord pour affiner notre compréhension du dispositif, et ensuite pour recueillir l'expérience de ceux qui l'avaient vécu. Pour ce faire, notre choix s'est porté sur la méthode des entretiens compréhensifs. « L'entretien compréhensif, tel qu'exposé par J.-Cl. Kaufmann (op. cit.) est une forme d'entretien semi-directif, qui s'inscrit dans une démarche inductive où le recueil et l'analyse des informations ne sont pas des étapes successives, mais s'opèrent conjointement, au fur et à mesure des entretiens, en même temps que l'élaboration de la problématique et des hypothèses. L'objectif est de parvenir à une compréhension intime de la pensée et de l'action des sujets » (Quivy et al., 2017, p.243). Notre intention n'étant pas d'accumuler du discours en vue d'en extraire des tendances, il nous fallait pouvoir comprendre l'expérience de chaque personne rencontrée. Au total, cinq entretiens enregistrés devaient être réalisés avec ce que l'on peut appeler des *informateurs*, c'est-à-dire avec Ricardo Cherenti et Christophe Smets, les initiateurs du projet, les deux directeurs des maisons de repos observées et l'assistante sociale de l'établissement liégeois qui était davantage à la manœuvre. Malheureusement, il ne nous a pas été possible de rencontrer la directrice de l'établissement luxembourgeois. Malgré nos nombreuses sollicitations et la prise de plusieurs rendez-vous, cette dernière se sera à chaque fois désistée en dernière minute, reportant notre rencontre à des dates toujours plus ultérieures. Bien que nous ayons soigné notre approche, il semble que cette dernière refuse notre prise de contact. Si nous pouvons lui accorder un agenda chargé, nous espérons qu'un entretien téléphonique (ou en visioconférence) de quelques minutes aurait pu faciliter notre échange, sans succès. Nous avons donc finalement fait le choix de lui communiquer quelques questions par e-mail, mais cela restera sans suite²⁴.

Les entretiens réalisés visaient principalement à la compréhension du projet dans sa globalité. Il s'agissait de saisir l'origine du dispositif, les intentions de ses initiateurs et de récolter le retour d'expérience des personnes qui l'avaient vécu ou mis en place. À cet effet, quelques échanges ont également été organisés avec les résidents de la maison de repos liégeois. S'il a été aisé de questionner nos informateurs autour de la mise en œuvre concrète du projet, il a cependant été plus complexe de comprendre la manière dont le dispositif a été vécu, d'autant plus s'agissant de personnes âgées. Lorsque nous interrogeons les personnes sur leur expérience, il était difficile d'aller au-delà du « *c'était chouette, on a passé un bon moment* ». Ce sont, en effet, des ressentis qui sont peu conscientisés ou mis en mots

²⁴ La directrice de cette maison de repos est par ailleurs notre seule interlocutrice dans le cadre de ce projet, les adresses e-mails et numéros de téléphone de l'établissement lui étant directement reliés.

et seuls quelques moments plus émouvants ou humoristiques restent en mémoire. Une autre de nos difficultés a résidé dans notre position en tant qu'intervieweuse. D'une part, car nous menions des entretiens sur un dispositif que nous avons observé (les informateurs pouvaient donc avoir tendance à moins approfondir leur réponse en sachant que nous étions présente), et d'autre part, le fait d'avoir participé au dispositif, bien qu'étant observatrice, a contribué à une forme de familiarité avec nos informateurs. Cette posture relativement impliquée n'est pas pour autant incompatible avec celle de l'entretien compréhensif, « au contraire, l'informateur a besoin de repères pour développer son propos. [...] L'enquêteur qui reste sur sa réserve empêche donc l'informateur de se livrer. Ce n'est que dans la mesure où lui-même s'engage que l'autre à son tour pourra s'engager » (Kaufmann, 2016, 52). Ce serait donc par une présence forte, mais discrète et personnalisée que l'enquêteur peut entrer dans le monde de l'informateur (*ibid.*). Si cela nous a d'abord paru être une difficulté, nous avons en effet remarqué que cela ne constituait pas un obstacle dans la récolte du discours, au contraire, les protagonistes se sentant plus à l'aise de se confier sur leur projet.

1.4. ANALYSE

Cette quatrième sous-partie consacrée à la présentation du projet photographique visera à soulever de potentiels effets politiques du dispositif. Si certains éléments ont déjà pu transparaître lors de notre description, nous tenterons de proposer ici une analyse plus spécifique du processus créatif. Explorons donc, dans un premier temps, la question de l'inversion des rôles, inhérente au projet.

L'INVERSION DES RÔLES

Le processus d'inversion des rôles nous semble soulever de nombreux enjeux, car cette inversion opère à la fois sur la redistribution des places, des rôles et des identités, ainsi que sur les interactions entre les résidents et les professionnels. Ce qui se joue en premier lieu, dans le dispositif, c'est le fait de se mettre à la place d'un autre. Pour les résidents, qui se trouvent en situation de dépendance, c'est l'occasion d'incarner le soignant, celui qui est compétent, qui maîtrise la technique et qui souvent a l'ascendant dans la relation. Pour les professionnels c'est, au contraire, expérimenter la place de celui qui est vulnérable et qui n'a pas le contrôle sur ses actions ni sur les soins qui lui sont prodigués. Ainsi, le photographe ne maintient pas les personnes dans leur statut, il n'entretient pas la dichotomie soignant-soigné. Il propose un autre rôle à jouer et il rend possible la construction de l'identité du résident comme pourvoyeur de soin, rompant par la même occasion avec le programme institutionnel.

En cela, le dispositif artistique pourrait déjà être qualifié de politique. Si l'on en revient aux apports de Rancière, l'action politique de l'art est justement de permettre cette reconfiguration et cette

redistribution du *partage du sensible* en modifier la représentation et la visibilité des uns et des autres. Contrairement à l'institution *maison de repos* qui maintient une hiérarchie et une distinction des places selon les compétences des individus (le soignant en blouse blanche, détenteur du savoir²⁵, et le résident en position de vulnérabilité), l'inversion des rôles permet justement de faire exister un principe d'équivalence et d'égalité dans la relation. « La visibilité, le fait de pouvoir être vu, se départit donc de son aspect hiérarchique au sein du régime esthétique des arts. En dénouant le lien entre visibilité et hiérarchie, selon Rancière, nous ferions œuvre politique. Non pas en proposant des modèles à suivre, dont l'efficacité serait calculable, mais en proposant de nouvelles formes sensibles [...] On peut donc considérer que la visibilité, ou plutôt ce qui est rendu visible, et la manière dont ces sujets sont rendus visibles dans le régime esthétique de l'art constituent une action politique qui est toujours celle d'une invention fictionnelle » (Benoit, 2022, p.6).

Par ce processus d'inversion des rôles, l'artiste photographe rend visibles ceux qui sont souvent invisibles, et il ne le fait pas en mettant en avant leur position de vulnérabilité, au contraire, il en fait des sujets à part entière à travers la fiction. Bien que les propos de Rancière s'adressent principalement aux spectateurs ou aux lecteurs des œuvres d'art (dont nous n'avons pas pu collecter l'expérience puisque les résultats du projet n'ont pas été diffusés), cette idée pourrait s'étendre aux partenaires ayant vécu le processus créatif. En s'imaginant et en expérimentant le fait d'être à une autre place, l'art peut alors être qualifié de politique. « La visibilité selon Rancière est donc constitutive du nœud entre art et politique, puisqu'elle est le domaine où peuvent advenir de nouvelles formes de subjectivité » (*ibid.*, p.7)

Si le processus d'inversion des rôles permet en premier lieu une reconfiguration des places, nous ne pouvons laisser de côté la question de l'interaction entre les personnes photographiées, puisque cette inversion contribue également à modifier la relation qu'entretiennent les résidents avec les professionnels. Nous relevons en ce sens l'importance du terme de *portrait animé* évoqué par Christophe Smets pour qualifier son travail. En effet, il ne s'agit pas uniquement de photographies, c'est tout un travail de mise en scène que nous avons observé et qui permet de faire vivre l'inversion des rôles. Le caractère *animé* des photographies nous semble pouvoir être mis en lien avec ce que l'on appelle le *théâtre d'images*. Certes, le processus créatif ne relève pas du spectacle ou du théâtre, mais nous pensons que la mise en scène photographique pourrait faire l'objet d'une théâtralité visuelle. Pour approfondir notre raisonnement, donnons d'abord quelques éléments de ce qu'est le *théâtre d'images*.

La création du *Regard du sourd* par Robert Wilson en 1971 marque habituellement l'origine de ce que l'on appelle le théâtre d'image, sorte de tableau vivant, de tableau *qui bouge*, où l'accent est mis davantage sur l'imagerie visuelle scénique que sur la structure dramatique (Bost et al., 2007, p.105). Cette pièce de près de quatre heures se déroule dans un rythme très lent et prend la forme d'un univers

²⁵ Et là encore, nous pourrions spécifier la hiérarchie s'opérant entre les infirmières en chef, les infirmières ordinaires et les aide-soignants notamment.

onirique où l'action semble se dérouler à l'intérieur d'un tableau presque figé. Ce type de théâtre est « porté à la fois par des ambitions esthétiques que par la volonté pour certaines troupes et compagnies d'atteindre un langage universel qui permettrait la circulation internationale de leur spectacle, sans l'obstacle de la langue » (Tomasovic, 2006, 491). La naissance de ce *théâtre d'images* dans les années 70, d'origine américaine, se déploiera en Europe quelques années plus tard, parfois sous d'autres noms, mais avec toujours pour point commun cette distance avec la mise en scène classique pour faire de la scène « le lieu de l'image » (*ibid.*). « C'est finalement l'expression "théâtre d'images" qui parvient à s'imposer, notamment sous la plume de Bonnie Marranca et par l'intermédiaire d'un ouvrage paru en 1977 qui définit ce théâtre particulier d'abord par la disparition ou tout du moins la raréfaction et la marginalisation du texte et du dialogue au profit d'une gestuelle naturelle ou stylisée, et ensuite par l'absence d'intrigue linéaire, de logique narrative, de rationalité, et de psychologie du personnage. [...] Très vite, l'expression devient un fourre-tout qui permet de regrouper tout spectacle dont l'univers scénique refuse la prééminence du texte. [...] La confusion [de la diversité des spectacles étiquetés très généralement de "théâtre d'images"] finit par provoquer le rejet de l'expression, qui garde aujourd'hui une relative mauvaise presse » (*ibid.*). Il nous serait inutile d'entrer dans les débats sur ce que recouvre ou non le *théâtre d'images*, en revanche, nous voyons dans ce concept un intérêt de deux ordres pour ce qui nous concerne, sa dimension théâtrale, et son attention accordée à l'image.

LA DIMENSION THÉÂTRALE

Développons d'abord ce qui, dans les situations photographiées en maison de repos, relève de la théâtralité. La particularité du dispositif artistique réside dans le fait qu'il ne se limite pas à une simple inversion des rôles entre résidents et professionnels pour une séance photo. Au contraire, cette inversion s'expérimente et se matérialise en relation. Pour les personnes photographiées, il s'agit de se mettre dans la peau de l'autre, de porter ses vêtements, d'adopter ses gestes, ses mots, ses attitudes. Cette théâtralité de l'image pourrait représenter la dimension *animée* qu'évoquait Christophe Smets.

« Oui, oui, ici, c'est vrai qu'on pourrait considérer que c'est une forme de théâtre d'images. Mais théâtre improvisé, parce que les personnes qui participent, ce ne sont pas des gens qui font du théâtre. Ni les animateurs, ni les personnes médicales, ni les référents, les bénéficiaires. Mais oui, ça peut être une forme de théâtre de l'instant, théâtre d'impro comme ça. Oui, oui. Je pense que ça peut être un terme juste » (CS).

Ce caractère instantané et spontané dans la mise en scène jouée est essentiel. Le dispositif n'aurait pas la même teinte si les résidents et les professionnels *jouaient* à proprement parler un rôle comme des acteurs ou des comédiens. D'ailleurs, il ne se s'agit pas d'imiter *un* résident, *un* infirmier ou *un* kinésithérapeute. Il leur est précisément demandé de se mettre à la place de l'autre dans un jeu

d'interactions. Bien entendu, la mise en scène est jouée et orchestrée, mais tout l'intérêt du dispositif réside dans le fait de rendre la situation la plus crédible et naturelle possible. Ce n'est pas sans nous faire penser à la formule notoire d'Octave Mannoni (1969) « je sais bien, mais quand même » ou à l'expression du « comme si » mobilisée par Yves Winkin dans sa théorie de l'enchantement pour qualifier ces expériences où l'on accepte un temps de se laisser aller à la crédulité de la situation (Lallement & Winkin, 2015).

Cette théâtralité de la situation met en œuvre un autre cadre à la relation, elle rend possible un cadre de l'expérience fondé sur le décalage des perceptions par la fiction. Nous reprenons là un concept goffmanien, celui des *cadres de l'expérience*, théorisé dans son ouvrage du même nom en 1974. « Toute expérience humaine renvoie, selon Goffman, à un cadre donné, généralement partagé par toutes les personnes en présence ; ce cadre oriente leurs perceptions de la situation ainsi que les comportements qu'elles adoptent par rapport à elle » (Nizet & Rigaux, 2005, p.62). Sans entrer dans les détails des distinctions qu'il opère²⁶, nous pensons que le caractère théâtral du travail photographique permet cette transformation de cadre, nous pensons plus précisément que la mise en scène permet une *modélisation*. Les personnes photographiées ne sont pas dupes, elles savent qu'elles ne sont pas réellement aide-soignantes ou infirmières, et pourtant elles jouent le jeu, elles font cet effort d'inversion de rôle en sachant qu'elles ne sont pas dans le cadre de signification habituel des choses. Ce déplacement de cadre permettrait donc de faire exister le « comme si ». Le dispositif photographique pourrait d'ailleurs être lu comme une sorte de laboratoire du « comme si » permettant de vivre l'expérience d'inversion. Si elle est rendue possible par ce mouvement de décadre, le photographe Christophe Smets la maintient tout au long de la séance : « *il faut que ça tienne la route* », « *plus c'est naturel, mieux c'est !* », « *faites comme si vous lui brossiez les cheveux* », « *faites comme si vous étiez l'infirmière et que vous entriez dans la chambre* », etc. Ces injonctions facilitent l'expérimentation des rôles, elles invitent à prendre la position de l'autre en mettant en œuvre le « comme si ». Elles invitent les personnes à avoir les gestes de l'autre, à adopter ses attitudes, ses mots. Nous en avons remarqué un échange révélateur où le photographe dit à une dame âgée « *imaginez-vous à la place de l'aide-soignante, qu'est-ce que vous feriez ?* ». Cette dernière lui répondit « *bon, d'abord lui parler, la calmer quand il faut...* » et elle se mit à incarner son rôle. « *Voilà, vous êtes parfaite comme aide-soignante* », lui dit alors Christophe Smets.

Malgré tout, même si des efforts sont faits des deux côtés pour se mettre dans la peau de l'autre, les situations lorsqu'elles sont observées peuvent parfois encore paraître artificielles. En d'autres mots, même si l'infirmière se déguise en résidente, et même si le résident est tout habillé en soignant mimant un geste technique, ce n'est pas pour autant que la magie opère et que tous deux ont réellement vécu une *expérience transformatrice*, au sens propre comme au figuré. Si la théâtralité crée les conditions du

²⁶ Nous renvoyons à ce sujet vers l'ouvrage de Goffman lui-même (Les cadres de l'expérience, 1991) ainsi que vers l'ouvrage de Nizet et Rigaux (La sociologie de Erving Goffman, 2005).

« comme si » par le travail d'injonction permanent du photographe, il nous a semblé qu'une condition indispensable à cette *transformation* soit relative à la pleine présence des personnes, à leur disponibilité dans la relation.

LE PRIMAT DE L'IMAGE

Nous évoquons également vouloir développer la question du primat accordé à l'image dans notre réflexion sur le dispositif artistique. À plusieurs reprises, Ricardo Cherenti nous dira qu'il s'agit de photos qui *parlent*, que Christophe Smets sait faire *parler* les images, mais qu'est-ce que cela peut signifier ? Dans le langage commun, lorsque quelque chose *nous parle*, nous faisons généralement référence au fait que cette chose évoque des émotions, des significations qui résonnent en nous. Si quand nous regardons un film nous avons l'impression que la situation vécue par un personnage *nous parle*, c'est que sa situation résonne avec notre propre expérience, qu'elle évoque des émotions qui nous touchent personnellement, qu'elle réveille quelque chose en nous. Hartmut Rosa dirait peut-être à ce sujet que si une image *nous parle*, c'est qu'elle instaure un rapport responsif au monde, qu'elle nous répond et que nous pouvons dès lors être touché ou ému. « Ce que nous éprouvons comme la beauté [...] est bien plutôt l'expression d'une possible relation résonante au monde, la possibilité d'un mode d'être-au-monde où sujet et monde se répondent l'un à l'autre » (Rosa, 2018, p.326).

Si l'image est un support qui permet une résonance, elle ne se donne pas seule, elle doit se comprendre dans son rapport avec celui qui va la regarder. Afin qu'elle soit *parlante* pour le public (en l'occurrence pour le public à qui seraient destinés les fascicules pédagogiques), il faut à la fois que l'image soit marquée d'une esthétique forte, et qu'elle donne à penser la problématique qui en est à l'origine. Le choix d'un visuel en noir et blanc, souvent privilégié par Christophe Smets, s'inscrivait dans cette démarche²⁷.

« Le regard ressort plus sur le noir et le blanc, c'est inévitable. Pourquoi ? Parce que tu as moins d'artifices, la couleur est un artifice, donc tu vas plus à l'essentiel de l'émotion, aussi » (CS).

Cette dimension dramatique qu'apporte le noir et blanc contribue également à mettre en avant le caractère grave de la thématique abordée. D'ailleurs, le théâtre d'image trouve son intérêt notamment dans sa capacité à capturer cette dimension symbolique. En accordant une attention particulière au visuel, la scène encourage la réflexion et invite le public à attribuer un sens aux images présentées. Ainsi, c'est au spectateur de faire l'effort d'interprétation pour donner un sens aux représentations visuelles

²⁷ Si l'intention est bien la publication des photos en noir et blanc, les images qui nous ont été communiquées et qui illustrent notre description sont quant à elles en couleurs.

qui lui sont proposées. L'image se donne alors à penser dans son rendu décalé, et en ce sens elle *dit* quelque chose. Lorsque nous évoquons le fait que l'image *dit* quelque chose, nous sous-entendons qu'elle fait une proposition, « l'art nous dit toujours quelque chose du monde, mais le plus souvent de façon implicite ou latente » (Saez, in *L'Observatoire*, 2021, p.5). Comme évoqué précédemment avec les théories de Rancière, en montrant deux individus dans des rôles qui ne sont pas les leurs, la photo propose quelque chose, elle dit quelque chose de l'institution *maison de repos*. L'image nous renvoie à une réalité sociale brouillée, décalée, elle reconfigure l'espace.

L'image, par ce qu'elle rend visible, porte donc en elle une action politique. Ce n'est pas une action bruyante ou directement active²⁸, au contraire, il s'agit plutôt d'un geste politique déployé par la réflexion accordée au public qui doit s'approprier l'image et qui doit faire l'effort d'analyse et de réflexion. En questionnant, par l'image, les relations entre résidents et professionnels de maisons de repos, le photographe dessine un paysage nouveau, il en appelle à l'imaginaire du public, il propose d'observer les relations d'un autre œil, remettant alors en cause les hiérarchies traditionnelles. « On attribue à l'art moderne et contemporain la faculté de contestation de l'ordre des choses, mais celle-ci n'est pas nécessairement bruyante. En nous invitant à considérer sous un nouvel angle notre environnement, les artistes [...] nous incitent à résister à l'accélération du monde et à redécouvrir les vertus cognitives et sensibles du ralentissement, à apprendre à voir ce que l'on regarde sans y prendre garde » (*ibid.*, p.9). Une des résidentes que nous avons rencontrée dans la maison de repos liégeoise tiendra d'ailleurs un discours très clairvoyant à ce sujet.

« À travers la photo la réalité ne peut pas se représenter, on sait que c'est une aide-soignante [...] et c'est plus beau que la réalité. La réalité n'est pas désagréable hein, on est bien traité ici, mais tout se fait dans la bonne humeur sur les photos. Dans la réalité, ce n'est pas autant fait dans la bonne humeur, on se sent toujours dépendants [...] Mais bon, on doit aussi savoir qu'il n'y a pas que des laides choses hein » (résidente, Liège, 95 ans).

Les effets politiques se situent donc peut-être également dans cette dénonciation douce, par l'image, par la réflexion, d'un système institutionnel. Avant de revenir sur ces questions dans une perspective dialogique avec le projet théâtral, procédons à la description de ce second dispositif.

²⁸ Le photographe ne propose pas de montrer directement la violence ou la maltraitance de certains établissements par exemple.

2. L'ARBRE À CLOUS

2.1. CONTEXTUALISATION DU PROJET

La seconde création dont nous allons rendre compte est un projet théâtral, mis en œuvre par le Corridor²⁹. S'il est en toujours cours de coproduction, sa diffusion est prévue pour le courant des mois de septembre et octobre 2024 au Théâtre de Liège. Pour cette description, nous nous appuyons sur des données recueillies lors d'une enquête menée principalement par entretiens, analyse documentaire et observation³⁰. Comme pour le premier dispositif, la parole des protagonistes sera soulignée par des guillemets et de l'italique.

La directrice artistique du Corridor, Dominique Roodthoof, est fascinée par les arbres à clous depuis qu'elle a découvert celui exposé au Musée de la Vie Wallonne à Liège, lorsqu'elle était enfant. Ces arbres, dont il ne reste que quelques spécimens, tirent leur origine d'une ancienne tradition principalement wallonne, voulant que pour se libérer d'un mal ou d'une douleur on frotte la tête d'un clou à l'endroit souffrant avant de l'enfoncer dans un arbre en particulier, souvent un tilleul ou un chêne. Il s'agissait de soigner un mal de dents ou une maladie de peau, par exemple, à travers un processus rituel que l'on pourrait qualifier de dendrolâtre en ce qu'il est un culte païen des arbres (Centre des Arts Scéniques, 2021). Sorte d'arbre votif, l'arbre à clou est supposé, selon la tradition populaire, nous libérer de notre mal à travers l'intervention du clou (souvent de cercueil), objet transitionnel permettant la libération du mauvais esprit et entraînant le rétablissement (*ibid.*).

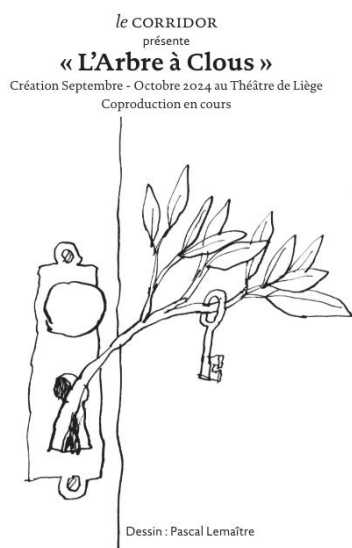


Figure 4 Page de garde du document de présentation du projet

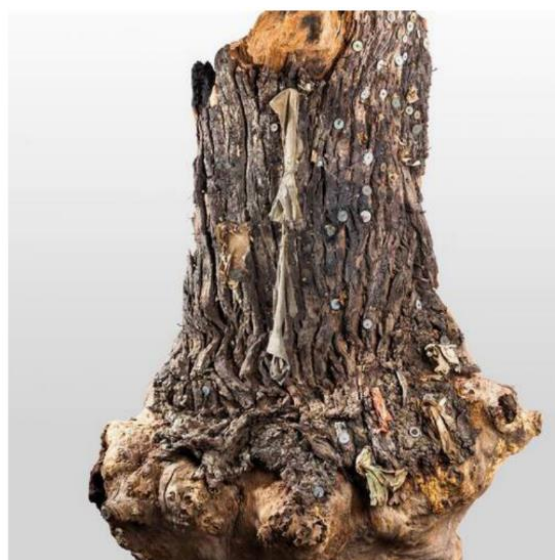


Figure 5 Véritable arbre à clous - photographie insérée à titre d'exemple dans le document de présentation du projet

²⁹ « Le Corridor est une maison de création et de recherche pour les arts vivants, implantée à Liège depuis sa création en 2004, sous la direction artistique de Dominique Roodthoof avec Patrick Corillon comme artiste associé » (Le Corridor, n. d.).

³⁰ Un tableau reprenant l'organisation de notre collecte de données est disponible en annexe n°4.

Partant de cette métaphore apotropaïque (qui conjure le mauvais sort), Dominique Roodthoof souhaite « aborder les maux de l'âme et trouver des moyens ludiques et poétiques de la réenchanter. Faire usage d'actes physiques forts, de gestes symboliques puissants – en quelque sorte merveilleux – pour aborder la question du soin et de l'attention que l'on porte aux êtres du monde » (Centre des Arts Scéniques, 2021). Ce qui sous-tend cette volonté, c'est justement le contexte social contemporain, cette période qui selon ses termes « génère de nombreux maux » (*ibid.*). Comme c'est d'ailleurs mentionné dans le document de présentation du projet, « délibérément axé sur nos inquiétudes contemporaines [...], l'arbre à clous cherche des formes artistiques, philosophiques, politiques insoupçonnées qui nous aident à prendre soin de soi, des autres, de la nature, non seulement de façon personnelle, mais aussi, plus largement, à relier les modes d'existences multiples et à s'ancrer dans un processus collectif de ré-enchantement du monde » (l'Arbre à clous, 2024). Ce contexte de souffrance tend à être décrit dans l'expression du *trop-plein de*, régulièrement convoquée par Dominique Roodthoof. Trop d'incertitudes, trop de performance, trop d'inattention, trop de ressentiment, trop de sécurité, trop de résignation, trop de bruit, etc. Cette question du *trop-plein de* est en quelque sorte la traduction en mot du geste qui accompagne la métaphore de l'arbre à clous, puisque c'est par le mouvement du clou enfoncé dans l'arbre que l'on dégage nos maux, ce qui nous déborde, ce surplus dont on souffre et qui doit être libéré.

« Cette idée de non-issue tout le temps, qui est présente, où dès qu'on aborde quelque chose d'une façon un peu plus positive, ouverte, vers l'ouvert et vers la vie, on nous renvoie à la seconde tout ce qui ne va pas. Et moi, je suis la première à plonger dedans. Donc, je m'inclus dedans, malheureusement. Je me dis, tiens, ça, c'est une bonne question, une métaphore, comment est-ce qu'on peut faire pour... Par l'arbre à clous, qui est notamment là pour soulager les maux... Je ne crois pas du tout au fait que c'est l'arbre à clous qui va donner la solution. Et on n'est pas là pour ça. Par contre, d'échanger. Je pense que de plus en plus, ce projet va vers... Donc, l'idée d'où placer notre confiance ? » (DR).

Lors d'un de nos échanges, Dominique Roodthoof nous expliquait vouloir se saisir de cette tradition des arbres à clous pour réfléchir à la manière dont on pourrait créer de nouveaux arbres utopiques, des arbres qui auraient une autre intention que celle de recevoir le mal, mais qui donneraient une réponse inventée par les artistes à nos maux, nos *trop-pleins de* qui nous submergent, qui nous débordent et nous font du mal. Pour répondre à cette forme de violence du monde, les artistes proposent donc de penser à nouveaux frais le culte des arbres en « activant les puissances de l'imagination pour se réinventer » (Centre culturel de Liège – Les Chiroux, 2024). « L'objectif de notre projet est de partir de cette vieille tradition pour la réinterroger à l'aune de notre monde actuel. Inventer de nouveaux dispositifs (souvent performatifs) qui reprendraient les fonctions premières de catharsis et de guérison à travers la médiation du clou. Créer une forêt imaginaire à la fois “druidique” et ludique. [...] En libérant ce “trop-plein” par ce geste ancestral d'enfoncer un clou, nous allons inventer réponses et interactions

afin de réactiver la confiance, la vitalité, la robustesse, la joie, le risque... » (Centre culturel de Liège – Les Chiroux, 2024). Ce qui est donc au cœur de ce projet artistique, c'est la réactivation de la confiance, c'est apprendre à se défendre psychiquement face à des *trop-pleins de*, à des non-issues caractérisées par les « oui, mais » ; tout en se gardant bien d'y apporter des solutions, d'être dans une forme d'injonction morale ou de développement personnel. L'essentiel est de réactiver la confiance dans le monde, dans la vie, dans l'humain et ce qui l'entoure pour retrouver une forme d'engagement, une force de vie.

2.2. MISE EN ŒUVRE DU PROJET

Le processus de production de cette création peut se décrire très schématiquement en trois étapes. C'est dans un premier temps tout un travail de réflexion, que nous n'avons pas suivi, pour passer d'une idée à la pratique. Une dizaine d'artistes ont alors été contactés pour prendre part au projet, dans une optique d'œuvre collective. L'intention est de rendre compte d'une *grande œuvre*, non pas dans ses ambitions, mais dans sa pluralité et dans sa dimension collective. Le rôle de Dominique Roodthooft est ici d'échanger avec les contributeurs, de composer, de bricoler avec eux pour associer leurs idées. Ce sont finalement huit artistes qui resteront impliqués dans le projet en collaboration avec le Corridor, et qui auront eu à travailler singulièrement sur la production d'un dispositif apotropaïque d'arbre à clous. Rémunérés pour une douzaine de jours de travail de janvier à mars, les artistes avaient en leur possession une série de matière dont ils pouvaient s'inspirer (images, textes, documentaires, etc.) et une liste de penseurs avait été évoquée pour saisir le fondement du projet (notamment Cynthia Fleury, sur la question du ressentiment, mais également Didier Debaise, Yves Winkin, Olivier Hamant ou encore Miguel Benasayag pour ses réflexions sur les nouvelles figures de l'agir). Chaque artiste avait donc pour objectif, si l'on peut dire, la création d'un dispositif performatif d'arbre à clous, dispositif se voulant apotropaïque donc conjurant le mauvais sort, prenant soin et permettant de sortir de nos troubles.

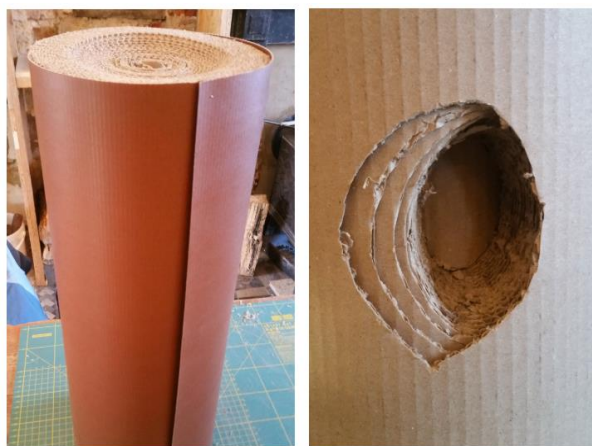


Figure 6 Rouleaux de carton alvéolé – photographies insérées à titre d'exemple dans le document de présentation du projet

Au-delà des aspects artistiques, ce que les contributeurs devaient également prendre en compte, c'est la volonté de Dominique Roodthoof de penser autrement l'institution *théâtre*. Les horaires de représentation, les conditions de participation du public, ou encore la place de ce dernier dans l'espace sont autant de réflexions qui traversent les projets du Corridor et d'autant plus la création autour de l'arbre à clous. De multiples questions auront été soulevées en cours de production pour savoir s'il s'agirait d'un spectacle, d'une performance-conférence, questionnant la durée de la représentation et envisageant des formes de permanences où le public pourrait rentrer et sortir à sa guise... L'idée est de rompre avec le programme institutionnel classique, l'artiste pour Dominique Roodthoof ne doit pas enfoncer des portes ouvertes, il doit plutôt essayer d'être dans le contre-pied, il doit emmener les gens ailleurs.

« Et de casser avec l'organisation institutionnelle des théâtres, où l'on vient en soirée, après avoir mangé au restaurant [...] est-ce qu'on ne peut pas avoir une permanence où on ouvre à 14h00, les gens prennent leur ticket, mais peuvent revenir plusieurs fois parce qu'ils n'auront pas l'occasion de tout voir, d'être dans un rapport très intime [...] interroger en même temps tout ça » (DR).

Les huit artistes avaient ainsi pour horizon le 30 mars 2024, date à laquelle leurs propositions d'arbres à clous devaient être dévoilées et discutées. La seconde grande étape dans cette coproduction a donc été la présentation des propositions pensées par les artistes, sous forme d'une table ronde dans le cadre de la BIP (Biennale de l'Image Possible de Liège), le 30 mars, jour du vernissage. Cette réunion, ouverte au public, accueillait les artistes contributeurs ainsi que les personnes qui avaient pensé le projet dans ses prémices³¹. S'il s'agissait d'une occasion pour échanger autour des premières ébauches, c'était avant tout une séance de travail où seraient avancés les propositions, les questionnements, les étapes ou encore les pistes envisagées pour les futures représentations, etc. Compte tenu de nos agendas, nous n'avons pas pu nous rendre à cette remise des projets et n'avons donc pas assisté à leur présentation et aux échanges entre artistes et penseurs qui ont suivi. À ce stade de la réflexion, le projet prenait la direction d'une forêt d'arbre à clous où chaque artiste pourrait, par sa performance, apporter une réponse à un *trop-plein* de particulier.

La phase finale du processus de création, ou du moins la dernière grande étape du projet, concerne la préparation aux représentations. Une résidence a eu lieu entre fin avril et début mai 2024, et les répétitions s'étaleront sur six semaines à partir du 12 août avant les premières représentations prévues

³¹ Étaient présents : l'équipe de base (les deux actrices, les dramaturges, la scénographe et le musicien), les huit artistes contributeurs et des collaborateurs invités (dont on ne sait pas tout à fait comment les qualifier, ils sont à la marge du projet, le soutiennent par leurs réflexions, ce sont des « *penseurs* », des « *intellectuels* », des « *scientifiques* »... Selon Dominique Roodthoof ils permettent en tout cas de nourrir le projet, de re-théoriser les réflexions, d'y apporter un regard *méta*).

à la fin du mois de septembre. Nous n'aurons donc pas la possibilité d'observer les derniers ajustements dans la mise en œuvre du projet.

Cette création, Dominique Roodthoof va souvent la qualifier de *mixture*. Une *mixture*, car c'est avant tout un mélange des genres, des styles d'écritures, mais c'est également un projet complexe et incertain. Lors de notre première rencontre, nous étions accompagnée de notre promotrice qui nous avait mise en contact avec Dominique Roodthoof et cette dernière s'est souvenue d'une expression employée par Mme Brahy pour qualifier le projet « *on est entre la forêt druidique et la fête foraine* ». Cette phrase, amusante et apparemment anodine, n'est en réalité pas si insignifiante, car les performances imaginées par les artistes s'inscrivent précisément dans cet esprit. Le projet, la *mixture* se situe à la fois dans ce qu'on pourrait imaginer être un environnement mystérieux, une forêt enchantée, univers associé à la magie, aux rites, un lieu où l'on peut ressentir un profond sentiment de connexion avec son environnement... Et un endroit tout autant, animé, vibrant, enivrant, un monde de jeux où règne l'amusement, l'énergie, etc.

« Il y a des paroles de penseurs qui vont intervenir sans doute, que je vais remettre dans un boniment. Je vais quand même garder le côté forain dans l'introduction, je crois que les boniments... Donc un boniment c'est vraiment ce qui est très forain "allez mesdames et messieurs, venez voir la femme serpent qui a perdu ses oreilles !" [...] Là je dis n'importe quoi, mais donc ici c'est "mesdames et messieurs, est-ce que l'on peut envisager un monde où la couleur de la pensée sera verte plutôt que rouge !" [...] Donc je vais essayer de reprendre les principes qui restent là maintenant, parce que j'élimine beaucoup, qui restent axés sur le fait de se mettre à l'endroit de l'enfance, de chasser le ressentiment, faire en sorte que le processus de guérison ne passe pas par un retour en arrière, mais à la possibilité d'être autre, et du fait qu'on peut être dans des pensées qui refont confiance au monde plutôt que des pensées qui ferment... » (DR).

S'il s'agit, certes, d'une *mixture* collective se voulant initialement non nommée (dans l'optique de sortir du culte de l'artiste), il n'en reste pas moins que c'est bien Dominique Roodthoof qui en est à la manœuvre. C'est elle qui est à l'origine du projet et c'est elle qui le met en œuvre à l'aide des artistes contributeurs, en ayant le mot final quant aux décisions et orientations du projet.

« J'ai remis une distribution en disant "mise en scène et concept : Dominique Roodthoof" [...] et puis j'ai mis le nom des contributeurs, et puis j'ai remercié tous les penseurs, j'ai remis un peu d'ordre simplement juste pour faciliter la communication. Et de toute façon c'est quand même moi qui ai la main sur... Je me rends compte, à force de vouloir dire aussi "être dans le collectif et je suis dans le collectif"... c'est où ? Où est-ce que ça commence le collectif et où est-ce que ça s'arrête ? Ce n'est pas... Je le disais, on n'est pas dans le collectif dans le sens où c'est moi qui ai eu l'initiative de

ce projet, qui ai pensé, qui donne les directions, même s'ils amènent, je choisis parmi ce qui est amené les directions qui me paraissent le plus juste pour arriver à un endroit qui est finalement ma décision quelque part » (DR)

Bien que les artistes fassent des propositions, c'est Dominique Roodthoof qui compose avec ce qui est apporté. Nous l'avons notamment remarqué dans la direction qu'a pris le projet à la suite de la réunion ayant eu lieu dans le cadre de la BIP fin mars dernier. Ce qui avait été initialement pensé a été réfléchi et modifié, notamment en raison des aménagements pratiques. Au départ, la performance devait prendre la forme d'une forêt d'arbres à clous dans laquelle le public déambulerait et auxquels il pourrait poser des questions. Les comédiens, selon le *trop-plein de* qu'ils incarnaient, y apporteraient donc des réponses par un jeu de fantaisie, de poésie ou encore d'humour. Cependant, en raison des petits espaces de performance disponibles, il aura fallu revoir cette proposition.

Au-delà de la question de l'aménagement de l'espace qui rend difficile une représentation de forêt d'arbres à clous, c'est aussi le sens de la performance et la recherche d'une expérience commune pour le public qui sont interrogées par Dominique Roodthoof. Certes, la création voulait permettre un moment intime entre le spectateur et l'arbre à clous, mais l'intention initiale du dispositif était également de faire vivre ces moments d'interactions, de communion, entre l'arbre, les acteurs et le public pour aider à prendre soin, à réactiver la confiance.

« En fait, les arbres à clous, ce sont des arbres votifs aussi. Donc, je me suis dit, le principe dramaturgique... Tiens, si on faisait une espèce de mur qui n'est pas un mur frontière, mais un mur boîte aux lettres, en fait. Ce sont des formes, des boîtes de différentes formes et de différentes dimensions qui ont un petit clapet qui s'ouvre et avec au sol des tas de... En fait, des projets que les contributeurs ont amenés et qui font qu'ils vont être sur le futur. "Je voudrais", "j'aimerais" être sur le vœu pour guérir... De la performance, trop de performances, eh bien "j'aimerais que nous fassions ensemble une petite cérémonie, la performance nous vampirise. J'ai une poupée vampire ici et nous allons faire en sorte que cette poupée vampire puisse nous amener vers autre chose". Donc, voilà. Et puis, on développe toute la performance et puis on met la boîte dans l'arbre. Et avec une illustration dessus. [...] Et donc, ce sera une veillée votive, plutôt qu'un spectacle déambulatoire. Une veillée votive pour 60 personnes » (DR).

Malgré que cette création théâtrale soit toujours en cours de réflexion, sa forme la plus solide actuellement se dessine sous les traits de la veillée votive. Le public, installé dans les gradins de la salle, aurait face à lui un mur-arbre constitué de boîtes en bois. Les acteurs sur scène ouvriraient, dans une performance théâtrale et magique, plusieurs d'entre elles afin d'en découvrir le mode d'emploi. Ce contenu aura été pensé par les artistes qui déploieront alors un dispositif performatif sur scène avec les

spectateurs : des chants, des tours de magie, des rites à réaliser, etc. L'assemblage de ces boîtes une fois expérimentées formera l'arbre.

Durant ce début d'année 2024, trois semaines de « chantier arbre à clous » ont également été planifiées pour permettre à l'équipe (le Corridor et ses collaborateurs) de réfléchir à la manière de mettre en œuvre ce spectacle avec les éléments proposés par les artistes. Comme nous l'évoquions, il s'agit d'honorer leurs contributions, mais elles ne restent que des propositions qui seront acceptées, adaptées ou refusées par Dominique Roodthoof. La dernière semaine de résidence était ainsi organisée à la fin du mois d'avril afin de clarifier le contenu et le déroulement des spectacles. Si l'axe central du projet semble prendre forme, nous ne pouvons pas nous avancer davantage sur les possibles modifications qui pourraient encore avoir lieu ainsi que sur tous les détails qu'il reste encore à spécifier, tels que d'éventuelles illustrations sur les boîtes en question. Certains questionnements n'apparaissent d'ailleurs qu'en cours de création, les solutions envisagées sont parfois de l'ordre de l'imprévu, il faut pouvoir, dans le processus de création, naviguer avec l'incertitude et y trouver des réponses ingénieuses.

« Et alors, on a parlé hier, justement, on se disait, mais si on déballe le... C'est un peu comme si c'était aussi des cadeaux au pied d'un arbre. Si on déballe la boîte et qu'on voit, donc, tous les modes d'emploi, les inventions de dispositifs ou de chansons, de mots, etc., qu'il faudra prononcer... [...] Une fois qu'on aura déballé, déployé, par exemple, le clou magique, là, justement, ce numéro-là, on a déployé, mais on ne va pas remettre dans la boîte avant de le déposer dans le mur. Donc, je disais à Valérie, là, c'est tout simple, on va laisser le bordel là et on va mettre compost. Et c'est vrai, c'est toute la nourriture qui va faire qu'on va... En fait, c'est pour ça que je dis toujours que j'aime bien... Enfin, j'essaie... Enfin, de toute façon, je ne peux pas faire autrement... Que de faire confiance à mon intuition. C'est qu'à un moment donné, il suffit d'une petite parole, voilà, vous ne savez pas quoi faire, mais il y a tellement de choses qui ont été accumulées, ça me paraît tout à fait juste, comme sens, d'avoir toutes ces traces de propositions, "solutions", avec des milliers de guillemets, ces traces de désirs, ces traces de "j'aimerais que", le "si" magique, le "je sais bien, mais peut-être", tout ça, soit, en fait, c'est ça qui va fabriquer notre futur, en fait » (DR).

Nous avons eu l'occasion d'assister à la dernière journée de résidence afin de comprendre la manière dont se déroulait le processus de construction des spectacles. Le travail de composition s'avère être un travail d'ingéniosité, de bricolage pour faire exister la mise en scène dans un ensemble cohérent. C'est également un travail de tri ou de sélection pour articuler à la fois les propositions des artistes, les intentions du projet et les apports plus réflexifs et théoriques. Le défi de cette dernière semaine était de pouvoir, à terme, réaliser un squelette de la structure du spectacle, une ossature suffisamment solide pour avoir une trame précise du déroulement des représentations. Dans une des bibliothèques du

Corridor, autour d'une table, étaient alors réunis la dramaturge, un des comédiens, la scénographe, le musicien, Dominique Roodthoof (Corridor) et Patrick Corillon (artiste associé du Corridor). Lors de notre présence, le vendredi, deux autres comédiennes complétant l'équipe étaient absentes. La journée a été rythmée par la lecture de textes et de dialogues entre comédiens, l'équipe cherchant à agencer les différents éléments en se questionnant sur la manière de lier les phases du spectacle : « *ce texte est vraiment magnifique, mais on ne peut pas le garder tel quel, il va falloir réduire... On pourrait en faire un prologue ? Mais alors, il viendrait avant ou après les boniments ?* » (DR - observations). Chacun dispose des documents et la dramaturge prend note de tout le déroulement sur son ordinateur portable, où la trame et les textes sont regroupés. Les lectures sont également chronométrées et la durée est mentionnée dans le même document pour obtenir un aperçu de la longueur des dialogues.

C'est là tout l'art de la composition, puisqu'au-delà de l'arrangement et de l'adaptation des propositions faites par les artistes, il faut pouvoir travailler collectivement autour d'un objet (la performance) qui reste encore très abstrait et à imaginer. L'arbre qui prendra la forme d'un mur de boîte a été représenté sur un plan de taille A3, un traçage marque la position des boîtes et des Post-it y sont collés pour indiquer ce qu'y se trouvera à l'intérieur (les *trop-plein de* et les réponses associées). La scénographe a par ailleurs reproduit ce plan à taille réelle et l'a affiché sur un mur d'une des salles de travail. L'affiche de près de trois mètres de haut a ainsi permis de se rendre compte de la taille de la création une fois sur scène, une œuvre « *grande, mais pas monumentale* » (DR - observations). Ces boîtes, construites par l'atelier de menuiserie du Théâtre de Liège ne sont encore disponibles qu'en trois ou quatre exemplaires, sous forme de prototype, mais la scénographe doit user d'ingéniosité pour réfléchir, avec l'atelier, aux manières dont elles pourront s'ouvrir, au type de charnières à y intégrer ou encore à la manière dont tout pourra être maintenu sur scène. Nous notions, notamment, une expression de Dominique Roodthoof signifiant bien la complexité et l'état d'incertitude avec lequel il fallait avancer : « *d'après ce que je comprends, et je ne comprends pas tout...* » (DR - observations). L'un des enjeux de cette mise en scène relève également de la volonté, pour le Corridor, de maintenir les structures dans une optique de remobilisation. C'est-à-dire qu'il faut, d'une part, que les structures créées pour le spectacle puissent être transportées et stockées sans difficulté, et d'autre part que le spectacle puisse continuer d'exister (sous des formes variées) dans le programme du Corridor.

Pour éviter de rentrer dans trop de détails techniques sur le processus de création lors de ce chantier, retenons peut-être à quel point il s'agit d'un processus de réflexion. Tout du long il aura été question de s'interroger sur la performance (qui se rapproche de plus en plus d'un spectacle de théâtre « classique » dans sa forme), sur la manière d'adapter les textes proposés, mais avant tout sur les intentions du projet. Car si les risques dans le premier dispositif concernaient l'instrumentalisation des personnes âgées et le durcissement de la critique, ici nous pouvons pointer le danger de *tomber* dans des injonctions morales (les « *il n'y a qu'à...* ») ou dans du développement personnel facile. Il s'agit donc d'un fin travail de composition, à la fois dans l'approche du sujet et dans l'intégration des apports

d'artistes (afin d'éviter le chaos que peut représenter le mélange d'écritures et pour que la *mixture* ne devienne pas une *bouillie* fourre-tout). Compte tenu de l'état d'avancement du projet, encore en devenir, notre description s'arrêtera à ces quelques mois de production. Nous ne pouvons pas nous avancer sur ce qui sera effectivement proposé lors des représentations, mais il nous semble avoir donné l'essentiel de ce qui fait la spécificité du projet.

2.3. MÉTHODOLOGIE

Afin de saisir le plus finement possible le projet *L'Arbre à clous* et ses enjeux, nous avons mobilisé une démarche méthodologique axée principalement sur des entretiens, de l'observation et de l'analyse de documents³². Tout comme pour le premier dispositif artistique, la prise de connaissance du projet s'est faite par l'intermédiaire de notre promotrice, Mme Brahy qui nous a mise en relation avec Dominique Roodthoof. C'est elle qui a organisé notre première rencontre, moment qui aura permis de faire connaissance et d'amorcer nos premiers questionnements dans un cadre propice à la collaboration. Jusque-là, nous n'avions découvert le projet qu'à travers ses quelques présentations sur divers sites Internet et la thématique des arbres à clous nous était peu familière. Notre premier échange avec Dominique Roodthoof a ainsi permis d'éclairer les intentions du projet, mais nous avons rapidement compris qu'il allait être bien plus difficile à appréhender que le premier dispositif auquel nous nous étions intéressée. La raison principale à cette difficulté réside dans la complexité que représente la compréhension du projet en lui-même et cela se joue sur deux niveaux.

D'abord, cela tient au fait qu'il nous a été particulièrement difficile de saisir la structure du projet à travers les mots de Dominique Roodthoof, notre interlocutrice principale. Travaillant parallèlement sur d'autres créations et ayant déjà fait l'exercice de raconter le projet à de nombreuses reprises, elle n'évoquait que très peu les détails pratiques pour développer plutôt une réflexion sur la philosophie du dispositif, nous renvoyant alors vers une plateforme de documents partagés où davantage d'informations étaient compilées. C'est là, peut-être, une différence avec le projet mené par Christophe Smets et Ricardo Cherenti, où en quelque sorte ils se racontaient pour la première fois à une personne extérieure au projet. Nous arrivions d'ailleurs en cours de route, contrairement au premier dispositif où notre intervention eut lieu dès le début. Dans ce cas-ci, nous arrivions au milieu du processus de création et notre implication était dès lors bien moins évidente, d'autant que nous n'aurions pas accès à sa mise en œuvre concrète dans le temps prévu pour notre recherche.

Ensuite, nous pensons que cela relève également des caractéristiques du projet. En effet, il faut rappeler que le spectacle *L'Arbre à clous* s'inscrit dans les représentations du Corridor, structure se

³² Comme nous l'avons précédemment mentionné, ces éléments sont répertoriés en annexe n°4.

décrivant comme une « Maison de création pour les arts vivants » (Le Corridor, 2024). « Le corridor développe une démarche axée sur des questions philosophiques et politiques, ancrées dans l'histoire et l'actualité du monde, de ses cultures et de ses sciences. En créant des ponts entre l'art vivant, l'art plastique et la musique, il connecte ceux-ci avec d'autres formes telles la pensée, la grande histoire/la grande culture, la philosophie et la science. Considérant l'œuvre d'art vivant non pas comme un produit fini, mais comme un des éléments faisant partie d'une chaîne, il propose d'amener le public à l'art à travers différentes activités dans lesquelles tout est interconnecté » (*ibid.*). Évoquer ces caractéristiques n'est pas anodin, car comme nous le mentionnions, il s'agit avant tout d'une *mixture*. Le processus de création est teinté de cette philosophie, de cette démarche axée sur le questionnement, sur la recherche de ponts entre des mondes (philosophiques, politiques, artistiques, historiques, scientifiques, etc.). Il ne rend donc pas compte d'un produit fini, d'une production définie, cadrée ou attendue, il s'agit plutôt d'une chaîne pour reprendre les mots du Corridor, d'une association où l'on active une autre façon d'être en relation avec le public. Si le projet est particulièrement difficile à appréhender tant son processus de création est mouvant, c'est d'autant plus complexe à retransmettre sur papier sans le réduire. Notre plus grand défi (et nous ne prétendons pas l'avoir relevé) aura donc été de rendre compte du dispositif dans toute sa texture, dans toute sa finesse, sans le figer. Dans les prochaines lignes, nous donnerons donc quelques indications sur notre méthode, à la fois par analyse documentaire ainsi que par entretiens et observations que nous réunirons dans une seule et même section, l'essentiel de la démarche étant similaire à ce qui a été réalisé dans le premier projet étudié.

ANALYSE DOCUMENTAIRE

Le recueil et l'analyse des données existantes ont été un travail qui s'est avéré indispensable pour saisir les caractéristiques du projet. Nous n'avions qu'un accès limité au terrain (pour des raisons pratiques d'organisation et d'implication dans le processus de création déjà en cours) et il nous a fallu prendre connaissance du dispositif à travers les ressources qui nous ont été communiquées ou que nous avons récoltées. « Le propre des données secondaires et documentaires est bien le fait qu'elles n'ont pas été produites par le chercheur lui-même et qu'elles ne se présentent dès lors par nécessairement sous une forme qui correspond à ses besoins de recherche » (Quivy et al., 2017, p.254). En effet, toutes les données auxquelles nous avons accès n'étaient pas mobilisables comme telles dans notre propos, néanmoins, elles avaient l'avantage d'avoir été produites et pensées par les initiateurs du projet, rendant compte de leurs intentions. Dans un premier temps, nous avons découvert le dispositif par l'intermédiaire des diverses présentations du projet en ligne. D'abord sur le site du Centre des Arts Scéniques³³ dans ses prémices, et ensuite sur les pages web du Corridor et de la BIP. Ensuite, une

³³ « Le Centre des Arts scéniques est une association sans but lucratif qui s'est donné comme mission de faciliter l'entrée dans la vie professionnelle des jeunes comédien·ne·s et metteur·e·s en scène diplômé·e·s d'une des cinq

plateforme de partage de documents Google Drive, fournie par Dominique Roodthoof, est venue compléter ces premières sources d'information. Cette plateforme privée est rendue accessible aux personnes impliquées dans le projet, artistes et collaborateurs. Nous y retrouvons un document complet de présentation du dispositif, mais également une série de documents d'ordre organisationnels : planning général, calendrier des indisponibilités, etc. S'ajoutent à cela plusieurs documents relatifs à la dramaturgie : des textes, des images, des vidéos, ou encore une longue liste de références inspirantes pour le projet (audio, vidéo, littéraire, etc.). Des dessins, croquis, ou photographies de dispositifs en carton sont également à disposition (fig.6), ainsi que l'enregistrement audio d'une réunion ayant eu lieu en janvier 2024 avec tous les collaborateurs.

Ces ressources nous ont été d'une aide précieuse pour saisir la philosophie du projet, car elles rendent compte de la méthode de travail du collectif et de l'importance des ponts entre les disciplines. Au-delà du fait que ces informations venaient compléter les propos recueillis en entretien afin d'obtenir une compréhension la plus complète possible, c'est avant tout l'illustration de toute la réflexion qui incarne le projet. Il nous était presque impossible d'en comprendre les spécificités sans avoir fait ce travail d'investigation, sans avoir été immergée dans les lectures et sans avoir pris connaissance des penseurs qui marquent les contours du dispositif.

ENTRETIENS COMPRÉHENSIFS ET OBSERVATIONS DIRECTES

Comme pour le projet *Et si j'étais toi ?*, nous avons sollicité les initiateurs du dispositif artistique pour comprendre leur démarche. Nous avons ainsi rencontré Dominique Roodthoof une première fois, en compagnie de Mme Brahy, pour faire connaissance et obtenir quelques éléments d'explication sur ce que serait la création et sur les intentions qu'elle portait. Ce premier échange a donné lieu à notre intégration sur la plateforme de documents partagés et a permis que nous soyons conviée à la présentation des arbres à clous réalisés par les artistes à la BIP. Malheureusement, nous n'avons pas pu nous rendre à cet événement, c'est notamment la raison pour laquelle nous avons demandé un second entretien, plus complet, à Dominique Roodthoof une fois le vernissage passé, de sorte à en avoir un retour de vive voix.

À la suite de cette seconde rencontre, nous avons appris qu'une dernière semaine de résidence « chantier arbre à clous » avec l'équipe aurait lieu dans les jours suivant notre entretien. Nous avons saisi cette occasion pour demander à Dominique Roodthoof si notre présence à l'une ou l'autre de ces journées pouvait s'envisager. Compte tenu du peu de temps dont disposait encore le groupe, il était

écoles supérieures d'Art dramatique de la Communauté française, ainsi que des circassien·ne·s diplômé·e·s de l'école supérieure des arts du cirque » (Centre des Arts Scéniques, 2023).

nécessaire qu'il puisse travailler en toute autonomie et sans distractions. Il a d'abord été projeté que nous assistions à la journée du mercredi, c'est-à-dire à mi-parcours de ce chantier. Finalement, il aura été convenu que nous assistions à l'après-midi du vendredi, dernier jour du chantier. Cela représente peut-être la plus grande difficulté que nous avons eue pour avoir accès au projet, les emplois du temps serrés de chacun ne coïncidant pas toujours avec notre temporalité, et la nécessité pour le collectif de travailler de manière indépendante ont demandé une approche assez flexible pour trouver des moments opportuns de rencontre. Quoi qu'il en soit, cette période d'observation aura été très riche pour notre compréhension du projet, car cela nous a permis de voir, de manière très concrète, comment se pensait le projet, quels étaient les éléments mis en avant et comment s'organisait le travail.

Comme c'était le cas pour le premier dispositif étudié, notre intention par l'observation était de pouvoir découvrir la manière dont se déclinait le projet en pratique, au-delà des intentions portées par les artistes. Lors des entretiens, par exemple, Dominique Roodthoof mettait l'accent sur la volonté de penser le théâtre radicalement autrement, en mettant en œuvre un spectacle participatif. Si la dimension participative existe toujours à travers l'esprit de la cérémonie votive, le projet prend de plus en plus la forme d'une représentation théâtrale classique. Le travail de l'équipe lors de ces chantiers est dès lors de réfléchir à la manière de faire vivre une expérience au public, aux moyens à adopter pour faire exister ce moment, dans un cadre qui reste conventionnel (c'est-à-dire une scène et des gradins où sont installés les spectateurs). Toutefois, nous sommes consciente des écueils de nos choix méthodologiques que sont notamment « l'empirisme naïf » et « l'empirisme feint » (Arborio et Fournier, pp.8-9) puisque le réel ne se *donne* pas à voir de lui-même (il est limité par le regard que nous lui portons) et que nous avons été accueillie par un environnement qui attendait notre venue. Nous avons donc tenté, pour toutes les observations réalisées pour ce mémoire, d'exercer une attention soutenue envers tout ce qu'il se passait autour de nous, mais surtout nous avons démontré de notre méconnaissance du monde artistique pour obtenir des informations davantage contextualisées.

2.4. ANALYSE

De notre exploration du projet, nous aurons remarqué qu'à travers le dispositif théâtral il s'agissait pour Dominique Roodthoof de faire vivre une expérience au public, l'expérience d'un déplacement de la pensée (vers des pensées qui refont confiance au monde, et non qui nous renferment). C'est une expérience qui se veut hors du champ de la performance, de l'inattention ou encore de l'accélération caractérisant notre contexte sociétal. En faisant appel à la puissance de l'imaginaire, en mobilisant la fiction ou la magie et en mettant en œuvre une veillée votive, le spectacle entend laisser la possibilité aux spectateurs de vivre un moment hors du temps, dans un espace privilégié, protégé des maux du monde, dans le but « de restaurer la confiance, la joie, la robustesse, le plaisir du risque » (L'Arbre à clous - Théâtre de Liège, 2024). Deux interrogations peuvent alors être soulevées pour

approfondir la question de l'expérience vécue (et plus largement s'intéresser à ses effets politiques) : *que font-ils* et *où sont-ils*. D'abord, en portant une attention si particulière sur le moment qu'allait vivre le public lors des représentations, quel déplacement ou quelle expérience souhaitaient mettre en œuvre le dispositif ? Que font les spectateurs lorsqu'ils font l'expérience d'une veillée votive ou lorsqu'ils déambulent dans une forêt d'arbres à clous ? Que font les artistes pour rendre cette expérience possible ? Ensuite, nous pourrions nous demander dans quel espace a lieu cette expérience ? Dans l'intimité ou dans l'interaction ? Dehors, dedans ou dans un tiers lieu, un entre-deux ? Si le dispositif veut permettre un déplacement de la place du spectateur, où vit-il cette expérience ? Dans quel lieu cette confiance est-elle déplacée ?

QUE FONT-ILS ?

Ce que nous remarquons dans ce dispositif, c'est que Dominique Roodthoof tente de faire vivre au public quelque chose de l'ordre d'une expérience d'autres formes de relation au monde, relations qui ne soient pas contraintes par les maux et les *trop-pleins de*. Elle pense son projet de sorte que les spectateurs vivent une cérémonie, une veillée autour du soin de l'arbre à clous, un geste déjà symboliquement puissant. L'objectif est de libérer le public d'un poids, d'une souffrance, et de lui permettre de déposer ses vœux et souhaits, afin de sortir des relations aliénantes et de restaurer la confiance. Il s'agit d'une expérience sensible, singulière et imprévisible dont on ne peut anticiper les effets. Toutefois, nous pouvons nous interroger sur les actions des artistes pour créer ces conditions de possibilité. Pour Dominique Roodthoof, les effets recherchés se jouent principalement au niveau la forme esthétique.

« Et effectivement, moi, je pars du principe que je n'ai aucune leçon de morale à donner aux gens, que je ne supporte pas la dénonciation autoritaire, qui te disent comment tu dois penser, et que je pense que nous, en tant qu'artistes, nous avons un autre rôle que d'être journalistes. [...]. J'estime encore qu'on n'a pas le même rôle, par contre, de combiner ou d'aller chercher des informations, mais si on ne trouve pas une forme artistique, c'est-à-dire... C'est-à-dire que c'est là où est le politique, en fait. C'est la forme qu'on va utiliser, pour moi, plus que le contenu. Par ce que je fais là, je peux... En fait, quelqu'un peut comprendre toutes les souffrances du monde, je peux dénoncer les souffrances du monde, sauf que je ne vais pas le faire comme ça... » (DR)

Si le projet *L'Arbre à clous* se veut politique, c'est bien davantage par sa forme que par son contenu. Dominique Roodthoof ne procède pas à une critique directe et explicite de la modernité, au contraire, elle mobilise les moyens de l'art (les métaphores, la magie, l'imaginaire, etc.) pour contourner ce discours et permettre un déplacement de la pensée du spectateur.

« Donc, ce n'est pas mon truc, moi, de me dire comment on fait pour attirer le client. Donc, on est déjà là. Ça, c'est politique. Dans le sens où notre projet, on n'est pas là pour séduire le plus grand nombre. Et tant mieux s'il y a plein de gens qui le voient et qui l'apprécient. Mais on ne fait pas des recettes de réussite qui, finalement peuvent quand même assez facilement se faire, je crois. Il suffit d'avoir un bon sujet, si possible, maintenant, d'actualité, personnel, et qui renvoie à l'intime. Les gens aiment bien... Ou alors, faire rire. Enfin, bon, c'est une question... Donc, nous, moi, j'aime bien dans chacun de mes projets, déjà aborder une question qui me touche, sans doute, personnellement. On ne fait jamais que se raconter, même si on s'éloigne. Et moi, je ruse très fortement » (DR).

Si elle met davantage l'accent sur la dimension esthétique plutôt que sur le caractère politique de la thématique, c'est au niveau du processus artistique qu'il nous faut alors chercher là où nous pouvons observer les conditions de possibilité d'une expérience sensible pour le public. Dans le processus de création du spectacle, Dominique Roodthoof assume le fait qu'il s'agisse d'une expérimentation, qu'il y ait de l'incertitude. À ce sujet, elle considère faire ce qu'elle appelle de *l'art et essai*. Il s'agissait souvent de la réponse la plus claire avancée à ce qui était fait, concrètement, par le collectif. Ce qualificatif *art et essai*, s'il est employé de façon détournée, est d'abord un label attribué à certains cinémas. Instituée dans les années 1950 en France avec la création de l'Association française des cinémas Art et essai (AFCAE), l'expression désignait d'abord les salles de cinéma promouvant et soutenant un cinéma « pluriel, audacieux, inventif, hors normes, provenant de tous les territoires du monde entier » (CNC, 2021). Ce terme caractérise pourtant bien le travail réalisé autour du projet *L'Arbre à clous* du point de vue sémantique, puisqu'il s'agit de proposer, de tenter de créer quelque chose avec des artistes, processus qui peut comporter du risque, de l'incertitude, des essais-erreur comme nous l'expliquait Dominique Roodthoof.

« On a aussi remis ce mot dans notre contrat-programme, "art et essai", qui date des années 60, de 68... Exprès, donc art parce que c'est un gros mot et essai parce que normalement on doit réussir. Donc il n'est pas question de parler d'échec. Et donc tout doit toujours être dans la performance. [...] Je ne sais pas du tout si je vais réussir ici hein, ça va peut-être complètement louper, parce que c'est casse-gueule... Mais en tout cas j'aime bien ça de composer et d'essayer de rassembler toutes les idées qui sont rassemblées par les artistes » (DR).

C'est finalement davantage l'expérimentation qui est mise en avant dans le processus de création, c'est-à-dire le fait d'essayer, de tester, sans pouvoir prévoir ce qu'il va réellement se passer. Ce serait une expérience de l'essai, le projet peut tout à fait *louer*, pour reprendre les termes de Dominique

Roodthoof, et cela fait partie du jeu, il ne s'agit pas d'être dans la performance ou dans la réussite, au contraire.

« Alors, c'est une expérience. Si elle est bonne ou pas, on va voir. Ça ne m'intéresse pas de faire chaque fois la même chose. Je me lance chaque fois dans des endroits un peu délicats et pas évidents. Tant pis, on verra bien. C'est une prise de risque. Si je n'en prends pas, je ne vois pas pourquoi je ferais ce métier-là et je ne vais pas mettre en scène un bon texte avec des bons acteurs pour un bon public. Ça ne m'intéresse pas trop, sinon j'aurais fait depuis longtemps » (DR).

Ce que les protagonistes du projet cherchent à faire, ce n'est donc pas un spectacle réussi, une pièce particulièrement belle ou une performance qui intéresse le plus grand nombre. Nous faisons ici l'hypothèse que, ce qu'ils font, c'est créer les conditions de possibilité d'une expérience particulière, sensible, l'expérience en tout cas d'un déplacement de la pensée qui puisse permettre une relation différente au monde. Rien n'indique que cela se produira, mais le processus de création rend compte de cette attention accordée au public, à ce qu'il va vivre durant la performance et à la manière dont il pourra restaurer sa confiance. Cela se manifeste par une attention accordée à l'imaginaire, aux métaphores, par l'appel à la magie, à l'illusion, par l'évocation d'un univers enchanté et enchanteur, tout cela en vue de transformer nos maux et de faire l'expérience d'une pensée qui refait confiance au monde.

« Mais où placer notre confiance, j'ai deux réponses. C'est dans la force de l'imagination. Et dans le principe de poser notre pensée à un autre endroit. De travailler sur une façon de penser autrement » (DR).

Un des contributeurs artistes, par exemple, a proposé une réponse en contre-pied au trop-plein d'égo, de *moi*, d'individualisme. Le dispositif se nomme le *démoyeur*, et à l'image d'un dénoyauteur il est supposé retirer le trop-plein de *moi* qui nous empêche d'être en relation avec notre environnement. Un appel à l'imaginaire, à la fiction, mais qui permet de penser autrement les maux contemporains par la forme artistique, dévoilant ici un message implicite, mais clair.

« Il a parlé d'un démoyeur, ce n'est pas lui qui a construit la machine, mais moi, j'aimerais qu'on le fasse. C'est à nous, maintenant, à répondre à ça. Qu'est-ce qu'on peut mettre comme mode d'emploi ? À quoi ça va ressembler, le dispositif d'un démoyeur ? Et lui a écrit une chanson qui va être un peu un leitmotiv qu'on va retrouver au cours de la... Qui est assez rigolote aussi. Enfin, c'est un malin. Il est toujours en contre-pied, mais il est dans le jeu, dans la joie du jeu, quoi » (DR).

Dominique Roodthoof semble donc consciente du fait que faire vivre cette expérience sensible d'une autre forme d'être-au-monde aux spectateurs n'est pas prévisible ou calculable. En revanche, c'est par l'expérimentation, les essais et l'incertitude qu'elle crée avec les artistes collaborateurs des

conditions plus favorables à l'émergence de ce type d'expérience. En travaillant sur la question de l'imaginaire et en construisant le cadre d'un espace protégé des maux du monde contemporain, elle rend propice l'expérience sensible d'une forme de relation au monde qui ne soit pas aliénante.

OÙ SONT-ILS ?

Si l'on peut penser que l'intention du projet est de faire vivre aux spectateurs un déplacement de leur pensée, de les faire expérimenter une autre forme de relation au monde en ayant recours à l'imaginaire, où se trouve le public lors de cette expérience ? Il est certes au théâtre, installé dans un siège, en face d'une scène, mais tout cela ne nous dit rien de l'expérience qu'il y fait. Quel est l'endroit de cette expérience ? Dans l'intimité ou dans l'interaction ? Dehors, dedans ou dans un tiers lieu ? Le sociologue Emmanuel Belin dirait de cette question qu'il y a sans nul doute « un monde intérieur de la psyché et un monde extérieur des choses, mais il existe également un lieu où l'expérience se constitue, s'unifie, s'organise, et ce lieu n'est ni dedans, ni dehors. Ce lieu où nous vivons, au sens fort du terme, c'est-à-dire celui où nous faisons nos expériences, où nous nous promenons la plupart du temps, c'est l'espace potentiel » (2002, p.98). Revenons sur cette notion d'espace potentiel et tentons d'approfondir notre réflexion.

Dans l'ouvrage issu de sa thèse *Sociologie des espaces potentiels*, Belin explore la question de la confiance et de son origine. « D'où vient que, dans nos routines quotidiennes, nous ne nous méfions ni de tout, ni de rien ? » (*ibid.*, p.13). Sa première hypothèse est que notre confiance dans le monde n'est aucunement fondée, elle relève au contraire du saut dans le vide, elle repose sur une passivité et est le résultat de procédures sociales qui la produisent constamment (*ibid.*, pp.13-14). Sa seconde est que « ce que l'on appelle "culture" est la mise en scène de cette illusion d'un fondement » (*ibid.*). « Il n'existe aucune raison définitive de faire confiance, et [...] toute l'activité culturelle peut être comprise comme la création des conditions dans lesquelles, malgré cette absence de fondement, l'hypothèse de la relative bienveillance du monde est rendue vraisemblable ; le lien social reposerait, dans cette optique, sur une relation fondamentale d'illusionnement, une promesse inconsidérée et réitérée de sécurité » (*ibid.*).

« Le climat de confiance qui règne autour de nous est toujours précaire » (*ibid.*, p.15), mais cette illusion en la bienveillance du monde permet à la conscience de ne pas être submergée par le vertige ou l'angoisse du monde potentiellement horrible. Belin s'appuie dans son propos sur la théorie des espaces potentiels de Winnicott, qui décrit comment la *mère suffisamment bonne* crée un espace bienveillant pour le nourrisson. Ces mères qui, malgré leur conscience d'un monde désenchanté, donnent à leur nourrisson le goût à une vie créative grâce à cette bienveillance dispositive. Elles entretiennent l'espoir que derrière « l'implacable hostilité de l'environnement réel, se cache quelque magie, quelques espaces de liberté où le désir puisse imposer sa loi par-dessus celle de la réalité » (*ibid.*, p.79). « Winnicott met en évidence les différentes transformations de cet espace potentiel, de l'objet transitionnel à la culture

et indique comment est produite une “poche” ou l’établissement d’un rapport créatif au réel peut prendre place » (Belin, 1999, p.245). C’est à partir de ces réflexions que Belin fondera et élargira sa conception et sa théorie des espaces potentiels.

L’espace potentiel est avant tout « le lieu dans lequel prend place l’expérience. Au moment où un dedans se différencie d’un dehors [...], la bienveillance de l’environnement à l’égard du nourrisson établit une illusion. [...] Il faut noter qu’en même temps d’autres lieux sont aménagés, toujours plus nombreux et plus onéreux, dans lesquels l’illusion initiale, la “promesse” tacite de sauvegarder une partie de la toute-puissance magique du nourrisson est maintenue, en dépit de sa naïveté restreinte. L’illusion est donc une histoire, c’est une possibilité qui accompagne l’individu, de sa formation à sa désintégration dans la mort » (Belin, 2002, p.90). Cette illusion est permise par une série d’objets transitionnels qui nous accompagnent tout au long de notre vie. Ce sont d’abord le sein de la mère ou les doigts d’un parent par exemple, avant de devenir ensuite des symboles ou des phénomènes culturels ou religieux ; certains objets transitionnels techniques jouant alors « un rôle essentiel dans l’établissement des conditions de possibilité de l’illusion en laquelle prend place l’existence ordinaire » (*ibid.*, p.62). Le concept d’espace potentiel, cette aire intermédiaire, caractérise donc le lieu où l’expérience s’organise, c’est le lieu de l’illusion, un espace aménagé à la vie créative.

Si nous faisons référence à la théorie de Belin, c’est que nous souhaitons également faire l’hypothèse d’un rapprochement entre la création théâtrale et les espaces potentiels. En effet, d’après notre lecture du projet, il nous semble qu’au-delà du fait de travailler sur les conditions d’émergence d’une possible expérience sensible, les protagonistes questionnent de manière implicite le lieu dans lequel seront placés les spectateurs, le déplacement de pensée que ceux-ci devront opérer. Il ne s’agit pas seulement de réfléchir à l’aménagement de l’espace, mais de se demander dans quelle dimension de leur expérience les spectateurs se trouvent lorsqu’ils vivent ce spectacle, et comment par le recours à l’imaginaire ils peuvent restaurer cette confiance fragile dans le monde. L’hypothèse que nous proposons dans cette analyse serait donc que l’expérience proposée par le dispositif artistique place les spectateurs dans des formes d’espaces potentiels. Par ce retour à *l’endroit de l’enfance* (pour reprendre les mots de Dominique Roodthoof), par ses allusions aux univers à la fois druidiques et forains, le public serait amené à vivre une expérience hors du temps, ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors, ni complètement dans une forêt d’arbres à clous dont il sait que ce n’est qu’une illusion, ni complètement dans une représentation théâtrale dont ce ne sont pas les codes. Il se situerait quelque part, dans un espace privilégié et protégé, dans cette aire intermédiaire où tout est rendu possible.

Notre confiance dans le monde est donc, selon Belin, sans fondement. Elle existerait avec la vie et serait réactualisée et rétablie lorsqu’elle se rompt par des procédures sociales inscrivant la confiance au plus profond de l’identité individuelle (*ibid.*, p.14). La culture permettrait de créer et de maintenir ces conditions dans lesquelles cette illusion de bienveillance relative du monde semble plausible (voire

même d'élargir cet espace potentiel), chaque communauté inventant ses propres manières de rétablir la sécurité existentielle (*ibid.*, p.15). La question centrale posée par Dominique Roodthoof dans ce projet relève également de la confiance.

« Où placer notre confiance d'une façon générale, dans la vie, dans le monde, le futur en fait. Voilà. Tout en sachant qu'il est fluctuant. Et qu'il le sera. Mais s'il n'y a pas "nos futurs", c'est la désespérance absolue. Alors, soit ça passe par la dépression, les burn-out, les machins, qui s'enchaînent. Soit ça passe par la haine, le ressentiment et l'extrême droite qui arrive. Soit ça passe par l'ultra-centrage sur soi-même, sur sa petite vie, sur sa petite famille au premier degré. Et le reste... Après les mouches... Donc le fait de se dire qu'on ne va rien changer parce que de toute façon tout est foutu... » (DR).

Le monde est fluctuant, et de plus en plus il est question, selon Dominique Roodthoof, de savoir où placer sa confiance dans un environnement où se délite la notion de commun. Belin, dans une autre de ses publications, reprend les mots du sociologue Alain Touraine pour décrire ce vertige : « pour A. Touraine, "La force libératrice de la modernité s'épuise à mesure que celle-ci triomphe. L'appel à la lumière est bouleversant quand le monde est plongé dans l'obscurité et l'ignorance, dans l'isolement et l'esclavage. Est-il encore libérateur dans la grande ville illuminée jour et nuit, où les lumières qui clignotent racolent l'acheteur ou lui imposent la propagande de l'État ?". La réponse est négative : il est vertigineux. Or, la vie quotidienne ne peut pas être vertigineuse » (Belin, 1997, p.7). La vie ne peut pas être vertigineuse, il nous faut pouvoir continuer à maintenir une confiance dans le monde qui nous entoure, or nous perdons selon Belin tous les *inconditionnels*, toutes les *garanties* qui permettent notre « confiance de base » (*ibid.*). Ce vertige, c'est la « menace quotidienne relative à la fragilisation des cadres de l'interaction sociale. Nous l'éprouvons lorsqu'un collègue de bureau est renvoyé sans préavis ; [...] lorsque le réseau ferroviaire se montre indigne de notre confiance ; [...] lorsqu'un embouteillage monstrueux nous immobilise [...] dans tous ces moments, et dans bien d'autres encore, un voile se déchire et nous voyons, qui nous observe, le visage de la mort ou plutôt, tout le contraire d'un visage : le chaos. À l'inverse, ce qui caractérise l'expérience dans les dispositifs de bienveillance, c'est le flow, la fluence » (*ibid.*, p.8). Dans un monde toujours plus en proie à ces expériences (ne retenons par exemple que la pandémie de Covid-19, les guerres successives en Ukraine ou en Palestine, ou encore la crise climatique), il nous paraît inévitable que l'endroit où l'on place sa confiance soit remis en question.

Ce que Belin appelle donc les espaces potentiels, ce sont ces lieux, ces espaces de l'expérience dans lesquels les hommes peuvent « se replier [...] de manière à s'éviter le vertige que provoque la confrontation à un monde incommensurable » (Belin, 2002, p.127). Ils sont aménagés par les routines, les habitudes, les normes ou les valeurs, mais également par l'activité collective. Les espaces potentiels (créés d'abord par la mère, puis par l'entourage et l'environnement) constituent ces situations où, provisoirement, les principes de réalité sont suspendus, où des expériences peuvent être faites sans que

cela porte à conséquences (Belin, 2002, p.255). « Et par la suite, ce sera seulement parce que des espaces potentiels où le paradoxe est toléré sont maintenus dans la culture que la formidable puissance de la pensée symbolique pourra s'exercer. Nous entendons par là, des espaces où la vérité n'est pas ce qui compte le plus ; des espaces où l'illusion est autorisée ; d'où la vulgarité innommable de la science est bannie ; où "quand même" est permis même si "je sais bien" ou si "je n'en sais rien". Ce qui caractérise l'état adulte n'est pas l'abandon définitif de l'espace potentiel, mais bien la reconstruction au moyen de la pensée symbolique d'asiles, de "maisons" ou de "jardins" où la folie [la créativité] n'est pas sanctionnée » (Belin, 1997, p.4).

La culture et le théâtre, notamment, sont de ces lieux qui permettent l'opération d'une transgression, qui autorisent cette illusion, par « la situation concrète de communication, les logiques d'interaction qu'elle met en scène. La présence du corps de l'artiste, la liberté du regard du spectateur, la possibilité d'intervertir les rôles, la participation commune à une expérience localisée, l'éventualité d'une dérive de l'interaction, la solidarité propre à cette situation, qui se caractérise par le respect de certains rituels historiquement marqués » (*ibid.*, p.5). Pour Belin, même si l'essentiel de notre temps se déroule dans « "l'envers du décor", où l'illusion n'a pas cours, où l'enchantement apparaît comme une naïveté », il nous faut maintenir des espaces potentiels où se replier (Belin, 2002, p.245). Ces espaces que permet notamment la culture nous redonneraient l'illusion d'un fondement, nous donneraient des raisons de faire confiance au monde (et élargiraient peut-être ces espaces expérientiels). Par l'illusion, la magie, la transgression que permettent ces espaces potentiels, la culture rendrait plus vraisemblable la bienveillance dispositive du monde, elle rétablirait cette sécurité de l'existence qui permet d'éviter le vertige. Avec d'autres mots encore, la culture permettrait la mise en place « des univers magiques, artificiels, des objets étranges quant à leur statut d'intériorité ou d'extériorité, grâce auxquels la rencontre immédiate avec le réel brut était évitée » (*ibid.*, p.253).

« C'est-à-dire que c'est là où est le politique, en fait. C'est la forme qu'on va utiliser, pour moi, plus que le contenu. Par ce que je fais là, je peux... En fait, quelqu'un peut comprendre toutes les souffrances du monde, je peux dénoncer les souffrances du monde, sauf que je ne vais pas le faire comme ça... » (DR).

Ce serait donc par ce travail de mise en scène, par l'illusion, par la métaphore, qu'il serait finalement possible de dénoncer les maux du monde et réactiver la confiance en ce dernier. En mettant en œuvre les conditions de possibilité d'un déplacement de la pensée pour l'ensemble des spectateurs, Dominique Roodthoof participe au *partage du sensible* en reconfigurant les perceptions et expériences du public. En nourrissant et en permettant l'élargissement et l'exploration de ce lieu de l'expérience qu'est l'espace potentiel, elle offre un cadre sécurisant et propice à l'expérimentation d'autres formes de relations au monde où le spectateur peut imaginer d'autres horizons relationnels que ceux contraints par ses maux contemporains.

CHAPITRE 4 – PERSPECTIVES DIALOGIQUES

Maintenant que nous avons pris le temps de décrire les deux projets qui ont retenu notre attention, que nous en avons relevé les enjeux respectifs et que nous avons abordé les éléments d'analyse les plus pertinents pour chacun, examinons-les dans une perspective dialogique. Nous aborderons dans un premier temps le discours critique commun qu'ils déploient et nous discuterons ensuite de leurs effets politiques.

1. UN DISCOURS CRITIQUE COMMUN

Bien que les deux dispositifs diffèrent, tant par leur domaine artistique que par leur processus de création, ils présentent des similitudes dans leur discours critique sous-jacent, et ce, à deux niveaux. Nous l'avons brièvement invoqué en introduction, les deux projets posent d'emblée la question de la prise en charge de la souffrance ou de la vulnérabilité, et ils invitent chacun à remettre en question les rapports institutionnels.

1.1. DE LA PRISE EN CHARGE DE LA SOUFFRANCE OU DE LA VULNÉRABILITÉ

Dans les deux dispositifs artistiques, une attention particulière est portée au *prendre soin*. Le projet photographique invite à repenser la relation de soin en montrant que la prise en charge de la vulnérabilité peut être abordée autrement. Il serait possible de soigner différemment et de faire exister d'autres formes de relations entre les résidents et les professionnels. Le projet théâtral, quant à lui, utilise la métaphore de l'arbre à clous pour imaginer d'autres façons de prendre soin où plus largement il s'agit de « relier les modes d'existences multiples et s'ancrer dans un processus collectif de ré-enchantement du monde » (Le Corridor, 2024). Ces deux propositions visent ainsi à repenser nos relations et nos manières de prendre soin de soi, des autres, et de notre environnement.

Cependant, ces projets ne s'inscrivent pas dans une anthropologie capacitaire qui voudrait que les plus vulnérables soient davantage actifs ou responsables. Il ne s'agit pas de repenser la question du soin pour rendre les individus plus autonomes et actifs de leur prise en charge d'après des capacités présumées. Au contraire, l'objectif est de penser le soin dans sa dynamique relationnelle, rapprochant ainsi ces dispositifs des éthiques du *care*. « Les éthiques du *care*, mais avant elles de nombreuses critiques des pratiques médicales, ont bien cerné les déficits éthiques d'une relation thérapeutique qui serait centrée essentiellement sur un regard objectivant. [...] Les éthiques du *care* présupposent et défendent une mobilisation de la sensibilité de la part des personnes soignantes, donc en appellent à la reconnaissance d'une dimension esthétique dans l'interaction patient-thérapeute » (Genard, 2016, p.5). Les éthiques du *care* s'établissent donc dans cette conviction que « nos sociétés tiennent debout via les

relations qui s'instituent entre des individus qui sont dans le besoin et d'autres qui sont capables d'y répondre » (Herla, 2011). Les deux projets nous invitent ici à penser d'autres manières de prendre soin (plus sensibles), mais ils nous invitent également à réfléchir à ceux qui sont capables de répondre à ces besoins, ceux qui dispensent le soin. Dans les deux propositions, le pourvoyeur du soin n'est pas celui qui est habituellement attendu, c'est à la fois le résident de la maison de repos et l'arbre votif. Cette critique implicite concerne donc tout autant la manière de prendre en charge la vulnérabilité que ceux qui permettent cette attention et ce soin relationnel. En ce sens, les œuvres qui sont pensées par les deux dispositifs rendent visibles d'autres manières de prendre soin, elles soutiennent d'autres formes de subjectivité et elles permettent un déplacement (par l'inversion des rôles ou le déplacement de la pensée) qui rend possible l'expérimentation d'autres formes de relation au monde. Ces projets sont ainsi politiques par leur esthétique, non pas parce qu'ils dénoncent explicitement un état des choses, mais parce ce qu'ils rendent visibles et rendent possibles d'autres façons de prendre soi (et d'autres visages du *prendre soin*).

1.2. DES RAPPORTS INSTITUTIONNELS

Dans leurs pratiques artistiques, les deux projets déploient également une critique institutionnelle. Pour Dominique Roodthooft, cette critique vise principalement l'institution théâtrale classique, comme nous l'avons déjà mentionné dans la description de sa pratique. Pour Christophe Smets, il s'agit davantage de remettre en question les pratiques dans les maisons de repos. Contrairement au discours critique avancé par Ricardo Cherenti dans le projet photographique qui relève bien plus de la dénonciation, il y a dans la pratique des artistes, implicitement, la volonté de doucement transformer les pratiques institutionnelles. Cette attention à ce qui se joue dans l'institution rejoint à nouveau notre propos au sujet de la nécessité de penser différemment les relations, que ce soit entre le public et les comédiens dans le théâtre, ou entre les résidents et les professionnels dans les maisons de repos. La critique institutionnelle n'est ainsi pas uniquement détenue par ceux qui l'expriment de la manière la plus forte ou la plus explicite. À travers leurs pratiques, les artistes dénoncent implicitement les rapports institutionnels et proposent de nouveaux horizons relationnels. Leur approche ouvre donc un espace qui perturbe l'ordre institutionnel établi, les relations peuvent alors être cadrées différemment, par une attention et une sensibilité à autrui qui diffère des normes institutionnelles classiques.

La proposition artistique qui consiste à inverser les rôles, par exemple, défierait et remettrait en question les normes établies. Elle jouerait avec les perspectives pour montrer la problématique de la prise en charge des personnes âgées en interrogeant le rôle de celui qui dispense le soin. Cette dénonciation, aussi subtile soit-elle, ne s'arrête pas à pointer les problèmes d'un système, le dispositif artistique fait ici une proposition par l'inversion des rôles. Il donne à voir d'autres types de relation, par le décalage qu'il provoque il force à une réflexion critique sur l'institution *maison de repos*. Jean-Marc

Lachaud dirait ainsi que « l'art résiste, dénonçant la réalité établie et envisageant (suggérant) ce qu'elle pourrait être dans l'à-venir » (2012, p.134).

Ces gestes artistiques, à la fois dénoncent implicitement un état des choses et proposent de dessiner de nouvelles alternatives. C'est en quelque sorte une critique émancipatrice qui est faite par les artistes, en ce qu'il s'agit « d'une part, analyser les pouvoirs qui nous oppriment et les manières dont ils exercent leur emprise sur nous ; d'autre part, penser la manière dont il faudrait organiser nos vies pour ne plus avoir à se soumettre à eux » (Berlan, 2016, p.59). Si nous avons saisi leur discours critique commun, comment, à partir de nos précédentes analyses, pourrait-on qualifier leurs effets politiques ?

2. UN SOIN POLITIQUE PAR LES ARTS

Nous avons démarré ce travail en citant Jean-Marc Lachaud, considérant que l'art peut « receler un pouvoir remarquable : celui de nous impliquer, à travers les expériences qu'il conduit, dans un processus qui vise à la transformation du monde » (Aminthe, 2012). D'après nos analyses des dispositifs artistiques, nous pensons qu'à travers les expériences de déplacement qu'ils mettent en œuvre, ils impliquent les publics dans un processus qui active d'autres formes de relations au monde. Nous avons ainsi mis en lumière des démarches, des styles et des manières de faire ce qu'on pourrait appeler un *soin politique par les arts*³⁴. Nous entendons par là une démarche artistique visant à transformer l'ordre social et politique en prenant soin des individus par le biais de pratiques artistiques. En permettant la reconfiguration et la redistribution des places, des rôles et des identités, la pratique artistique créerait les conditions de possibilité d'une expérience sensible, elle donnerait la possibilité d'élargir le type de relations qu'il est possible d'expérimenter avec notre environnement.

Cela rejoint à nouveau notre propos relatif aux théories de Rancière, puisque si la politique procède au *partage du sensible* en distribuant les places et les rôles dans la société, l'art peut créer des espaces de perturbation en redéfinissant les rapports au monde. Les projets redéfinissent ainsi d'autres rapports au vivant (plus sensibles), mais aussi d'autres rapports au temps (qui ne soient pas performants par exemple), ou encore d'autres rapports à la vulnérabilité (dans leur versant *care* et non plus uniquement *cure*), etc. Cette question du *soin politique par les arts* se situe donc à l'intersection de l'esthétique, de l'éthique et de la politique. Elle implique une attention portée au monde dans lequel nous vivons, c'est-à-dire une attention accordée à la manière d'habiter le monde collectivement, au choix qui guideront le projet de société dans laquelle nous souhaiterons vivre.

Ces projets artistiques, en collaboration avec leurs publics et partenaires, s'inscrivent dans un processus doucement (mais clairement) politique par un discours artistique engagé sur le monde. De nos

³⁴ Expression que nous devons à notre promotrice, Mme Brahy.

analyses précédentes, nous pensons donc pouvoir affirmer que les deux projets cherchent à activer de nouvelles manières d'être en relation au monde, et si ce sont ces expériences qui donnent aux dispositifs leur caractère politique, tentons de les spécifier encore davantage.

2.1. VERS DAVANTAGE DE RÉSONANCE

Si le *soin politique par les arts* serait rendu possible grâce à l'expérience d'une autre forme de relation au monde, comment pourrait-on qualifier cette expérience ? D'après notre exploration des dispositifs, il nous semble que les artistes créent les conditions d'une expérience plus *résonante* au monde. Nous faisons ici référence aux théories d'Hartmut Rosa. Dans son ouvrage de 2018 *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, il se consacre à la question de la qualité relationnelle entre l'individu et ce qui l'entoure. « La résonance désigne ainsi un mode spécifique de relation au monde [...] Résonance signifie en premier lieu et surtout un état ou mode de relation dynamique dans lequel le sujet et le monde (dans tous les cas au sens de ce qui peut être rencontré en tant que monde) se touchent et se transforment réciproquement » (Rosa, 2020).

À une relation résonante au monde ou à notre environnement, il oppose les relations aliénantes caractéristiques de l'accélération du monde (relations instrumentales ou muettes). « La société capitalisme moderne doit sans cesse s'étendre, croître et innover, accroître la production et la consommation, multiplier les options et les perspectives d'intégration, bref : elle doit s'accélérer et se dynamiser afin de se reproduire tant structurellement que culturellement et maintenir ainsi son statu quo. Or, cette tendance systématique à l'escalade modifie la façon dont nous sommes "placés dans le monde" ; elle transforme fondamentalement notre rapport au monde » (Rosa, 2018, p.9). Or, ce que nous dit l'ouvrage, c'est que même si l'on possède toutes les ressources possibles, même si l'on en fait toujours plus, cela ne garantit pas davantage que notre vie sera plus réussie (*ibid.*, p.9). La qualité d'une vie humaine dépendrait plutôt de la qualité de notre relation au monde, de la manière dont nous faisons l'expérience du monde (*ibid.*, p.12). Tant dans le projet photographique que dans la création théâtrale, il est en réalité question de retrouver une qualité relationnelle avec le monde (sous-entendant avec notre environnement). Dans le dispositif artistique autour de l'arbre à clous, il est question de réactiver une relation vibrante et résonante par la mobilisation de l'imaginaire, par la restauration de la confiance.

L'art est donc, pour Rosa, un processus de résonance (2018, pp.323-324). Bien que nous cherchions et espérons des moments de fluidification de notre rapport au monde (*ibid.*, p.324), nous éprouvons de moins en moins de relation de résonance en raison des injonctions sociales contemporaines qui visent à davantage de croissance et d'accélération du monde. L'art permettrait à ce titre tout un champ d'expérimentation des relations au monde. En élargissant la gamme des relations et des expériences possibles (autres que productivistes), nous pourrions explorer des relations plus harmonieuse, plus enrichissante ou plus vibrante avec ce qui nous entoure. « La spécificité de l'art réside

cependant dans sa capacité à dépasser l'expérience de pure résonance et à reproduire, à exprimer et à rendre sensible l'éventail des relations possibles au monde [...] Ce qui attire l'homme moderne dans les musées, les cinémas, les salles de concert [...] c'est le fait qu'il peut alors entretenir et expérimenter, du moins pathiquement, des formes très différentes de relations au monde – la solitude, l'abandon, la mélancolie [...] la haine et l'amour – sur le mode de l'exploration et du jeu au cours desquels son propre rapport au monde est canalisé et modifié. La résonance esthétique devient ainsi un champ d'expérimentation où se pratique l'assimilation de différents modèles de relation au monde » (Rosa, 2018, p.327).

Les dispositifs artistiques auxquels nous nous intéressons proposent une expérimentation des relations au monde différente à ses protagonistes, en élargissant leur compréhension de leur environnement, en explorant d'autres positions et en ressentant d'autres émotions. La mise en scène, qui caractérise le dispositif photographie, autorise un décadre, permet un déplacement qui laisse place à l'inversion des rôles et des perceptions dans un travail permanent du « comme si ». C'est bien ce que le projet autour de l'arbre à clous tend à produire lui aussi, par le dispositif performatif de la veillée votive (ou par la déambulation dans une forêt d'arbres à clous pour sa précédente version). Il s'agit de permettre aux spectateurs d'expérimenter des modes de relation autres, et cela pas uniquement en plantant le clou de son mal ou de son *trop-plein de* dans des arbres qui ne feraient que recevoir la souffrance, mais aussi (et surtout) en y apportant des réponses. « En libérant ce “trop-plein” [...], nous allons inventer réponses et interactions afin de retrouver la confiance, la vitalité, la robustesse, la joie, le risque... [...] l'arbre à clous cherche des formes artistiques, philosophiques, politiques insoupçonnées qui nous aident à prendre soin de soi, des autres, de la nature, non seulement de façon personnelle, mais aussi, plus largement, à relier les modes d'existences multiples et à s'ancrer dans un processus collectif de ré-enchantement du monde » (Le Corridor, 2024).

2.2. VERS UN STYLE ATTENTIONNEL PLUS OUVERT

En soutenant la possibilité d'une expérience sensible, les projets artistiques soutiendraient un rapport plus responsif au monde. Vivre l'expérience sensible d'une relation résonante par le moyen de l'art, ce n'est pas sans nous faire penser à la question des expériences esthétiques. Si nous évoquions précédemment la difficulté conceptuelle que représente cette notion, il est toutefois intéressant d'en présenter quelques aspects. En effet, au-delà de la dimension esthétique, c'est tout un style attentionnel qui caractérise cette expérience vécue, spécificité qui peut nous aider à préciser encore davantage les effets politiques de nos deux dispositifs.

L'expérience dite esthétique, c'est ce moment où devant une œuvre, en écoutant de la musique ou en admirant un paysage *il se passe quelque chose* (Rosa, 2018., p.333), notre esprit est maintenu ouvert à l'idée qu'une autre forme de relation au monde est possible, autre que l'aliénation (*ibid.*, p.236).

L'expérience esthétique est une expérience à la fois attentionnelle, émotive et hédonique (Schaeffer, 2015). Attentionnelle, car il existerait un profil spécifique à ce type d'expérience : une attention ouverte, qui accueille avec bienveillance ce qui se présente à elle (*ibid.*, p.49). Nous disposerions d'une pluralité de stratégies attentionnelles ayant les mêmes ressources, mais c'est la combinaison et la convergence de celles-ci permettent de rendre compte de deux idéaux types : l'attention standard et l'attention en régime esthétique (*ibid.* p.54). L'attention infléchie esthétiquement est dite divergente, c'est-à-dire que contrairement à l'attention ordinaire qui doit être rapide et efficace, celle-ci est non-économique, elle ne répond pas à une logique d'efficacité ou à un objectif à atteindre de manière efficiente. « D'une certaine manière chaque fois que j'aborde quelque chose dans le cadre d'une attention esthétique, je transforme ce à quoi je prête attention en un paysage mental dans lequel je me promène » (*ibid.*, p.71), et en ce sens l'expérience oriente notre engagement attentionnel au monde (*ibid.*, p.76). L'expérience esthétique est également une expérience émotionnelle, puisque ce sont ces émotions (et la manière dont elles se nouent à l'attention) qui la caractérisent d'autres formes d'expérience. Toutefois, il faut noter que « l'attention est une amorce : l'émotion y mordra ou non » (*ibid.*, p.149). Si les conditions d'une attention esthétique peuvent être mises en œuvre, rien n'indique le surgissement de l'émotion (*ibid.*, p.148). D'ailleurs, quelles que soient les émotions ressenties, l'expérience esthétique possède toujours (si elle est réussie) une composante de satisfaction (*ibid.*, p.165), plaisir qui n'est pas attaché au résultat en particulier, mais au processus vécu (*ibid.*, p.181). C'est peut-être cette formule de Christian Bobin qui nous semble être au plus près de cette effervescence : « Je cherche le surgissement d'une présence, le surgissement du réel, qui ruine toutes les définitions » (2019).

Ce qui se joue principalement dans les expériences dites esthétiques, c'est ce style attentionnel plus ouvert, cette disposition à accueillir ce qui se présente. Dans l'expérience de relations résonantes, Hartmut Rosa qualifie cela de disposition à la vulnérabilité. « La résonance présuppose une ouverture mentale – et même physique – au monde (et cela signifie aussi un rapport résonant à soi) qui implique la volonté et la capacité d'écouter une autre voix (irritante) et de se laisser toucher par celle-ci. Mais cela inclut aussi la disposition à se rendre *vulnérable* et surtout à prendre le risque de se transformer et de changer sans savoir quel sera le résultat de ce changement. La résonance implique nécessairement un moment de perte de contrôle – et donc d'autonomie – et présente toujours la possibilité de se laisser envahir par l'Autre » (2020).

À partir de ces considérations, nous pouvons préciser les intentions sous-jacentes aux deux projets artistiques. Par le processus d'inversion des rôles et le déplacement de la pensée par l'imaginaire, il s'agit de faire vivre au public et aux partenaires une expérience sensible, esthétique, et plus résonante avec leur environnement. Les artistes mettent en place les conditions qui favorisent cette attention ouverte. En d'autres termes, il s'agit pour le public d'adopter un style attentionnel plus réceptif, de se laisser happer par l'expérience, et d'être disposé à se suspendre pour se laisser surprendre.

De manière plus concrète maintenant, et en revenant plus spécifiquement aux deux projets, nous pensons que c'est par le biais du *et si* que les deux pratiques artistiques rendent possible ce déplacement et cette expérience sensible. Dans la création théâtrale, il s'agit de vivre d'autres formes de relation au monde, de réinstaurer sa confiance en mobilisant la métaphore de l'arbre à clous. *Et si* nous changions notre perception du monde ? *Et si* tu t'occupais, arbre, de notre *trop-plein de* ? *Et si* nous confions nos maux à la nature, aux arbres, aux comédiens ? *Et si* il était possible de vivre une autre expérience du théâtre ? *Et si* nous leur laissions la possibilité de nous surprendre ? *Et si* nous nous laissions aller à l'imprévisible ? Dans le projet photographique, il s'agit avant tout de se laisser la possibilité de vivre l'expérience d'un changement de perspective dans sa relation à autrui. *Et si* nous nous laissions aller à la découverte de l'autre ? *Et si* nous nous mettions à sa place ? *Et si* nous nous rendions attentifs à ce que l'autre vit ? *Et si* nous soignons autrement ? *Et si* nous décidions de la manière d'être un soignant ou un résident ?

2.3. RÉCIT D'UNE EXPÉRIENCE SENSIBLE

Si dans les deux projets nous n'avons pas pu constater la mise en œuvre de ces intentions auprès des publics (ni pour les fascicules photographiques ni pour la performance théâtrale), nous pouvons considérer les partenaires des séances photo comme un public du projet photographique *Et si j'étais toi* ? Ainsi, dans le déroulement des séances photo en maison de repos, nous avons notamment remarqué que le déplacement permis par l'inversion des rôles avait conduit à une expérience sensible, en voici le récit. Il s'agissait de la quatrième situation à laquelle nous assistions dans la maison de repos liégeoise. Nous entrons, avec le photographe, dans la chambre du résident. Le monsieur est âgé d'une nonantaine d'années, il est installé dans un siège, à côté d'une professionnelle dont nous ignorons le métier. « *Alors, on va truquer un peu !* » dit-il au photographe. Sa mise en scène est déjà toute réfléchie, il sait exactement la situation qu'il a envie de jouer. Il endosse la blouse blanche de la professionnelle, tandis qu'elle enfle le gilet du vieil homme. « *Bon, c'est vous qui êtes dans ma chambre* », lui dit-il en prenant tout de suite les choses en main, alors qu'elle lui répond « *d'accord, qu'est-ce que je dois faire ?* ». Son intention est de rendre compte d'un geste d'affection, de remerciement envers le personnel qui prend soin de lui. Pour montrer sa reconnaissance envers eux, il souhaite se mettre dans la peau de la professionnelle, faire le mouvement de rentrer dans la chambre et lui dire bonjour de manière accueillante et chaleureuse, geste important à ses yeux. Contrairement aux autres photos, celle-ci doit être orientée vers l'entrée de la chambre afin de montrer le geste de l'homme, nous devons donc rester en dehors de la pièce. La séance se déroule alors à l'abri des regards, et après quelques minutes Christophe Smets sort de la chambre « *ah, il s'est passé un truc...* ». Tous ont l'air chamboulés par le moment vécu et la professionnelle en sort émue.

Il semble évident qu'il s'est passé quelque chose, quelque chose de difficilement perceptible, presque magique. Pourrait-on qualifier cela d'expérience esthétique ? D'expérience de résonance ? En tout cas, tant la professionnelle que le résident ont opéré un déplacement, ils ont fait l'expérience d'une autre forme de relation et se sont tous deux rendus disponibles à l'autre et l'émotion s'est nouée à l'attention.



Figure 7 © Christophe Smets - Maison de repos de Liège (geste d'affection)

Le *et si* reste donc conditionnel, et il n'y a aucune garantie de vivre une expérience émotionnelle intense. Cependant, il ouvre la porte à cette possibilité, caractérisant un style attentionnel ouvert à l'expérience esthétique et résonante. Cela permet de découvrir d'autres façons d'être en relation avec le monde, différentes des relations aliénantes et productivistes, en favorisant un rapport créatif au réel. Cette ouverture attentionnelle offre la possibilité de vivre des bouleversements, d'imaginer et dessiner d'autres formes de relations. « L'expérience esthétique fait partie des types d'expériences grâce auxquels le monde dans lequel nous vivons est (un peu) moins régi par les stimuli, donc un monde hétéronome, et devient un peu plus un monde construit par l'attention, donc un monde qui est notre "œuvre" » (Schaeffer, 2015, pp. 76-77). C'est également en cela que les pratiques artistiques que nous avons étudiées permettent de modifier le *partage du sensible*. Cela ne se manifeste pas par des actes politiques forts et bruyants, mais de manière plus douce, dans la façon de collaborer avec le public et les partenaires, pour faire émerger d'autres manières d'incarner le monde.

CONCLUSION

Notre mémoire avait pour objectif d'analyser et de qualifier les effets politiques de deux dispositifs artistiques à travers une approche sociologique empirique. Nous avons ainsi examiné deux processus de création distincts : le projet photographique *Et si j'étais toi ?* et le spectacle théâtral *L'Arbre à clous*. Même si ces pratiques artistiques ne se déclaraient pas explicitement politiques, elles portaient en elles une certaine critique de la modernité, tant sur la question des rapports institutionnels que sur la manière de prendre en charge la souffrance ou la vulnérabilité. La problématique centrale de notre étude interrogeait donc la capacité de ces dispositifs à provoquer des effets politiques par le biais de la pratique artistique. Au-delà de notre approche empirique, nous avons pris appui sur une série d'auteurs partenaires de notre réflexion ainsi que sur les concepts de Rancière, nous permettant de comprendre l'articulation entre art et politique dans le contexte contemporain.

Pour le premier projet, il s'agissait d'explorer la question de l'inversion des rôles et de démontrer comment ces *portraits animés* pouvaient permettre un changement de cadre propice à l'expérience d'un déplacement. En rendant visibles d'autres formes de soins et en soutenant de nouvelles formes de subjectivité, le projet mettait en œuvre un déplacement permettant l'expérience d'autres formes de relations que celles visibles dans le milieu institutionnel des maisons de repos. En ce qui concerne le second dispositif, nous avons cherché à qualifier l'expérience du déplacement de la pensée vers des pensées qui refont confiance au monde. Nous avons montré que l'appel à l'imaginaire, à la métaphore ou encore à l'illusion renvoyait le spectateur à l'exploration et l'élargissement de ce que Belin nomme l'espace potentiel. Dans une perspective dialogique, ensuite, nous avons illustré le fait que ces projets activaient tous deux une autre façon d'être au monde, proposant de nouvelles formes de relations et ouvrant de voies nouvelles de l'expérience.

Pour autant, comme nous l'expliquions, il ne s'agissait pas uniquement de rendre compte, de manière critique, d'un état des choses. Les projets dénonçaient à leur manière une réalité, tout en faisant apparaître des possibilités imaginaires alternatives. Nous avons ainsi identifié dans ces œuvres une forme de *soin politique par les arts*, une démarche visant à transformer l'ordre social et politique en prenant soin des individus. Ces projets redéfinissaient les rapports au vivant, au temps ou encore à la vulnérabilité, en insistant sur une approche plus sensible et moins performante de ces dimensions. Ce qu'ils rendent visible (et qui leur confère ce caractère politique) prend en compte le sensible. Cette attention portée au monde et aux choix de société soulignait l'engagement politique sous-jacent de ces dispositifs artistiques.

Nos observations ont révélé que le travail de politisation des artistes s'opérait par des formes artistiques douces et des résistances subtiles, permettant aux spectateurs de réfléchir à d'autres manières d'être-au-monde. En créant des expériences de décadre et en mobilisant l'imaginaire, ces projets invitaient le public à élargir son attention et à envisager des alternatives aux maux de notre époque. Ces

réflexions nous laissent penser que ce travail pourrait être poursuivi dans des réflexions futures. Nous établissons à ce titre deux perspectives potentielles.

La première concerne l'exploration des degrés de proposition politique. Dans notre travail, nous avons identifié des risques inhérents aux dispositifs artistiques, notamment celui d'une critique trop radicale (risquant de durcir le propos) ou au contraire trop moralisatrice (risquant de dissoudre la critique dans du développement personnel). Il pourrait être pertinent d'explorer d'autres dispositifs artistiques pour formuler l'hypothèse d'un continuum des degrés de proposition politique. Cette recherche pourrait qualifier le niveau de conscience politique des dispositifs et analyser comment leurs actions incarnent une critique allant de la plus silencieuse à la plus radicale.

Ensuite, le caractère utopique des projets artistiques pourrait nécessiter un approfondissement. En effet, les deux dispositifs étudiés mobilisent l'imaginaire pour proposer d'autres formes de relations et penser un avenir alternatif. Nous pensons que réexaminer la notion d'utopie artistique, parfois négligée, pourrait permettre de démontrer la force critique de l'art dans la contestation de l'ordre établi. En lien avec le concept d'hétérotopie de Foucault, il serait notamment intéressant d'étudier ces espaces où se mêlent réel et imaginaire, et d'examiner quels types d'espaces politiques ils dessinent.

Ces propositions ouvrent de nouvelles perspectives pour approfondir notre compréhension du lien entre art et politique, et pour explorer comment les dispositifs artistiques peuvent continuer à jouer un rôle dans la transformation sociale.

BIBLIOGRAPHIE

- Aminthe, J. (2012). *Jean-Marc Lachaud : « Art et aliénation »* [Interview] Paris Art. URL : <https://www.paris-art.com/jean-marc-lachaud-art-et-alienation/>
- Amir, A. (2019). John Dewey : penser, c'est faire. *Politique* (108). URL : <https://www.revuepolitique.be/john-dewey-penser-cest-faire/>
- Arborio, A., & Fournier, P. (2015). *L'observation directe* (4^e éd. 128 Tout le savoir). Armand Colin.
- Azadi, B. (2017). L'art politisé et la politique esthétisée. *Implications Philosophiques*. URL : <https://www.implications-philosophiques.org/lart-politise-et-la-politique-esthetisee/>
- Belin, E. (1997). *Le jardin, le théâtre et l'ordinateur. Une réflexion sur la production des dispositifs d'enchantement dans la société contemporaine*. URL : https://sites.uclouvain.be/grems/pdf/wpapers/belin_scenesetmachines.pdf
- Belin, E. (1999). De la bienveillance dispositive. *Hermès* (25). URL : <https://doi.org/10.4267/2042/14992>
- Belin, E. (2002). *Une sociologie des espaces potentiels : Logique dispositive et expérience ordinaire*. De Boeck Université. [Dans une version PDF]
- Benoit, L. (2022). La visibilité selon Jacques Rancière. *Séminaire sur la visibilité*, AMU. URL : <https://hal.science/hal-03938369v1>
- Berlan, A. (2016). Autonomie et délivrance. Repenser l'émancipation à l'ère des dominations impersonnelles. *Revue du MAUSS* (48/2). URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2016-2-page-59.htm>
- Bobin, C. (2019). *Pierre* (Blanche). Gallimard.
- Bost, B., Lesage, M., Naugrette, C., Quiriconi, S., & Valéro, J. (2007). Écrire l'image. *Études Théâtrales* (38-39/1). URL : <https://doi.org/10.3917/etth.038.0105>
- Castel, R. (2011). *La gestion des risques* (Reprise). Les Éditions de Minuit.
- Centre culturel de Liège – Les Chiroux. (2024). *Chantier « Arbre à clous »*. Mutantx - Biennale de L'Image Possible. URL : <https://mutantx.bip-liege.org/artists/le-corridor/>
- Centre des Arts Scéniques. (2021). *L'Arbre à Clous ou comment panser avec les arbres*. URL : <https://arts-sceniques.be/rencontre/larbre-a-clous-ou-comment-panser-avec-les-arbres/>
- Centre des Arts scéniques. (2023). *Centre des Arts Scéniques*. URL : <https://arts-sceniques.be/archive-des-pages-cas/>
- Charles, J. (2012). Les charges de la participation. *SociologieS*. URL : <https://journals.openedition.org/sociologies/4151>
- CNC. (2021). *Art & essai, un cinéma à la (h)auteur*. URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/art--essai-un-cinema-a-la-hauteur_1282145

- Dewey, J. (2010). *L'art comme expérience* (Folio essais). Gallimard.
- Dubet, F. (2010), Déclin de l'institution et/ou néolibéralisme ? *Éducation et société* (25/1). URL : <https://doi.org/10.3917/es.025.0017>
- Franssen, A. (2003). Le sujet au cœur de la nouvelle question sociale. *La Revue Nouvelle* (177/12). URL : <https://revuenouvelle.be/le-sujet-au-coeur-de-la-nouvelle-question-sociale/>
- Genard, J.-L. (2013). De la capacité, de la compétence, de l'empowerment, repenser l'anthropologie de la participation. *Politique et Sociétés* (32/1). URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ps/2013-v32-n1-ps0839/1018720ar/>
- Genard, J.-L. (2016). *Esthétique, éthique et thérapeutique, quelles relations ?* URL : <https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/231867/4/Beaubolly.pdf>
- Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience* (Le sens commun). Les Éditions de Minuit.
- Grossetti, M. (2007). Les limites de la symétrie. *SociologieS*. URL : <https://journals.openedition.org/sociologies/712>
- Hamant, O. (2023). *Antidote au culte de la performance. La robustesse du vivant* (Tracts). Gallimard.
- Hendrickx, M. (2023). Y a-t-il des ingénieurs de l'enchantement à l'hôpital : « C'est du travail, mais c'est un peu comme si je n'étais pas sur mon poste de travail ». In Brahy, R. (éd.), *L'enchantement qui revient*. Hermann.
- Herla, R. (2011). Éthiques féministes, vulnérabilité et sollicitude. *CVFE*. URL : <https://www.cvfe.be/publications/analyses/270-ethique-feministe-vulnerabilite-et-sollicitude>
- Jaudon, R. (2020). Esthétique de la politique ou politique de l'esthétique ? Jouer Rancière contre lui-même. *Essais* (16). URL : <https://journals.openedition.org/essais/812>
- Kaufmann, J. (2016). *L'entretien compréhensif* (4^e éd. 128 Tout le savoir). Armand Colin.
- L'Arbre à clous - Théâtre de Liège*. (2024). Théâtre de Liège. URL : <https://theatredeliège.be/evenement/larbre-a-clous/>
- L'Observatoire - La revue des politiques culturelles. (2021). *Ce Que les Arts Nous Disent de la Transformation du Monde* (57). URL : <https://www.observatoire-culture.net/wp-content/uploads/2022/07/OPC-57-WEB.pdf>
- La Boite à Images. (s. d.). *Et si j'étais toi ?* [Synopsis – non publié].
- Lachaud, J. (2012). *Art et aliénation* (Philosophies). Presses Universitaires de France.
- Laforgue, D. (2009). Pour une sociologie des institutions publiques contemporaines. *Sociologos* (4). URL : <https://journals.openedition.org/socio-logos/2317>
- Lallement, E., & Winkin, Y. (2015). Quand l'anthropologie des mondes contemporains remonte le moral de l'anthropologie de la communication. *Communiquer* (13). URL : <https://doi.org/10.4000/communiquer.1562>

- Langlois, E. (2010). Les éthiques du care en pratique. *Les Cahiers de L'Atelier* (524). URL : https://www.academia.edu/15854310/Les_%C3%A9thiques_du_care_en_pratique
- Laugier, S. (2010). L'éthique du care en trois subversions. *Multitudes*, (43/2). URL : https://www.researchgate.net/publication/271315088_L'ethique_du_care_en_trois_subversion_s
- Lavoie, D., & Bourgeois-Guérin, V. (2021). Parcours réflexif : élaboration d'une méthode d'analyse existentielle en approche inductive. *Recherches Qualitatives* (40/1). URL : <https://doi.org/10.7202/1076349ar>
- Le Corridor. (2024). *L'Arbre à clous* [Dossier de présentation – non publié].
- Le Corridor. (n. d.). URL : <https://www.lecorridor.be/>
- Manevy, P. (2020). Olivier Neveux, Contre le théâtre politique, Paris, La Fabrique, 2019, 314 p. *Percées* (3). URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/percees/2020-n3-percees05983/1076690ar.pdf>
- Mannoni, O. (1969). *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Éditions du Seuil [Dans une version PDF]
- Matagne, G. (2001). De l'« État social actif » à la politique belge de l'emploi. *Courrier hebdomadaire du CRISP* (32-33/1737-1738). URL : <https://www.cairn.info/revue-courrier-hebdomadaire-du-crisp-2001-32-page-5.htm>
- Neveux, O. (2019). *Contre le théâtre politique*. La Fabrique.
- Nizet, J., & Rigaux, N. (2005). *La sociologie de Erving Goffman*. La Découverte.
- Quivy, R., Van Campenhoudt, L., & Marquet, L. (2017). *Manuel de recherche en sciences sociales*.
- Ramirez, O. M. (2017). La paix au pied du mur : quand Bogotá devient artiste. *Communication et Organisation* (52). URL : <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.5688>
- Rosa, H. (2018). *Résonance : Une sociologie de la relation au monde*. La Découverte.
- Rosa, H. (2020). Grand résumé de Résonance : une sociologie de la relation au monde, Paris, Éditions La Découverte, 2018 ». *SociologieS*. URL : <https://doi.org/10.4000/sociologies.12552>
- Salama, S.-S., Sciera, L. (2009). Entretien avec François Dubet. *Journal français de psychiatrie* (34/3). URL : <https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2009-3-page-30.htm>
- Schaeffer, J. (2015). *L'expérience esthétique*. Gallimard.
- Tomasovic, D. (2006). Un « théâtre d'images » : Adaptations et migrations cinématographiques dans le spectacle vivant (autour du travail de Pierre Hébert, Frédéric Flamand et José Montalvo). In L. Quaresima (Ed.), *Narrating the film – Il racconto del film*. URL : <https://hdl.handle.net/2268/22580>
- Tronto, J. C. (2008). Du care. *Revue du MAUSS* (32/2). URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2008-2-page-243.htm>
- Zaccai-Reyners, N. (2023). *Visite à l'Ehpad : poétique de l'attention* (Questions de soins). Presses Universitaires de France.

ANNEXES

1. Collecte de données – *Et si j'étais toi ?*

Tableau 1 récapitulatif des entretiens – *Et si j'étais toi ?*

Prénom et NOM	Activité	Fonction dans le projet	Date de l'entretien
Ricardo CHERENTI	Directeur général du CPAS d'Écaussinnes, président de l'Observatoire de l'Action sociale locale et collaborateur scientifique au CeRis (Umons).	Initiateur du projet (metteur en mots)	27.02.2024
Christophe SMETS	Photographe – La Boîte à Images	Photographe (en charge de la production des fascicules par l'intermédiaire de l'ASBL).	15.03.2024 (Entretien exploratoire non enregistré : 08.01.2024)
Alice FOUILLIEN	Assistante sociale de la maison de repos Saint-Joseph à Liège	En charge de la coordination du projet dans la maison de repos de Saint-Joseph à Liège	22/04/2024
Daniel WEBER	Directeur de la maison de repos Saint-Joseph à Liège	/	04.04.2024
Résidente (situation n°8) Résidente (situation n°9) Résident (situation n°2) Résident (situation n°7)	Résidents de la maison de repos Saint-Joseph à Liège	Résidents photographiés	04.04.2024 (non enregistré)

Tableau 2 récapitulatif des observations – *Et si j'étais toi ?*

Maison de repos	Date de l'observation	Période d'observation	Personnes externes présentes
Maison de repos Saint-Joseph, ACIS ASBL, Quai de Coronmeuse, 5 à 4000 Liège	30.01.2024	14H00-16H00	Rachel BRAHY Elise CLEEN Christophe SMETS
Résidence Léon d'Andrimont, 79 rue Joseph Wauters à 4830 Limbourg	20.02.2024	10H00-14H00	Ricardo CHERENTI Elise CLEEN Christophe SMETS

2. Planning des séances photo (Liège)

Tableau 3 Planning des séances photo communiqué par l'assistance sociale de la maison de repos de Liège

N°	Mise en situation	Genre du résident	Âge du résident	Observé
1	Utilisation du palan	Femme	77	
2	Prise de la tension	Homme	76	
3	Coiffure	Femme	66	
4	Geste d'affection	Homme	93	
5	Laver le visage	Femme	79	
6	Maquillage	Femme	95	
7	Distribution des médicaments	Homme	86	
8	Pose de vernis	Femme	88	
9	Donner à manger	Femme	68	
10	Donner à manger	Homme	75	
11	Utilisation du glucomètre	Homme	68	

3. Planning des séances photo (Dolhain)

Tableau 4 Situations observées dans la maison de repos de Dolhain

N°	Mise en situation	Genre du résident
1	Prise de sang	Femme
2	Kiné – marche entre des barres parallèles	Homme
3	Gym douce	Homme
4	Nettoyage	Homme
5	Donner à manger	Homme
6	Laver le visage (deux personnes)	Femme

4. Collecte de données – *L'Arbre à clous*

Tableau 5 récapitulatif des entretiens – *L'Arbre à clous*

Prénom et NOM	Activité	Fonction dans le projet	Date de l'entretien
Dominique ROODTHOFT	Directrice artistique du Corridor	Metteuse en scène/conception	22.02.2024 (partiellement enregistré) En présence de Rachel BRAHY
			26.04.2024

Tableau 6 récapitulatif des observations – *L'Arbre à clous*

Lieu/activité	Date de l'observation	Période d'observation	Personnes présentes
Le Corridor, Rue Vivegnis 411 à 4000 Liège Dernière journée du chantier final « <i>L'Arbre à clous</i> »	03.05.2024	12H00-16H00	Elise CLEEN Patrick CORILLON (aide à la dramaturgie) Ludovic DROUET (jeu et chant) Isabelle DUMONT (aide à la dramaturgie) Pierre KISSLING (musicien) Dominique ROODTHOFT (conception et mise en scène) Valérie PERIN (scénographe)