

# *Se réaliser comme sujet dans un atelier-théâtre pour tenter de « s'en sortir ». Mises en scène de tensions au sein d'une politique de la subjectivité*

Rachel Brahy & Didier Vrancken

## **Introduction**

Depuis plusieurs années, nombre d'études sociologiques se sont penchées sur les *métamorphoses* (Commaille, Jobert, 1998) contemporaines de l'action publique, tout en insistant sur ses débordements en regard de conceptions jusque là trop étato-centrées du politique. Prolongeant cette voie, plusieurs auteurs ont insisté sur le tournant subjectiviste (Cantelli, 2007 ; Cantelli, Genard, 2007) amorcé. La prégnance des thèmes – très débattus – du psychologique, de la singularité, du retour de l'individu, de la souffrance sociale marquerait profondément les dispositifs, en particulier dans le domaine propre à l'action sociale (Martuccelli, 2005). Que l'on songe, par exemple, aux dispositifs d'accompagnement des personnes dans des démarches d'activation de droits ; de reprise de formation ou de construction de projets professionnels, voire de projets de vie. A la frontière de ces dispositifs, on rencontre en Communauté française de Belgique, mais aussi au Québec et en France, une forme spécifique d'intervention qui, tout en s'inscrivant dans une politique proprement culturelle, s'adresse clairement aux publics les plus vulnérables auxquels sont traditionnellement destinés les dispositifs d'aide et d'action sociales.

En Communauté française de Belgique, les compagnies de théâtre-action développent depuis de longues années (Biot, 1996 ; Biot, 2006) une pratique d'animation d'« ateliers-théâtre » avec des « personnes socialement ou culturellement défavorisées <sup>1</sup> » et reçoivent un soutien public structurel <sup>2</sup> pour mener leurs missions. Constituée, au départ, au côté du mouvement ouvrier <sup>3</sup> la pratique d'animation d'ateliers bénéficie, depuis le début des années 90, d'un intérêt grandissant de la part d'organisations œuvrant à la prise en charge des personnes vulnérables. Ainsi, les compagnies de théâtre-action contribueraient à faire de la « vulnérabilité » une véritable catégorie de l'action publique (Soulet, 2005). En effet, de plus en plus, des Centres Publics d'Action Sociale, des Maisons des femmes, des Entreprises de Formation par le Travail, des Organismes d'Insertion Socio-Professionnelle font appel à des compagnies de théâtre-action afin de mettre sur pied des ateliers à destination des publics précarisés (Delval, 1995). Des comédiens-animateurs pénètrent progressivement ces dispositifs et ont alors pour mission de parvenir à une création théâtrale avec les groupes qui leur sont confiés. Précisons dès à présent que la démarche de création défendue par le théâtre-action prend pleinement appui sur les expériences concrètes des personnes pour constituer, avec elles, une parole collective qui fera récit et deviendra un texte, une pièce de théâtre. En ce sens, il est question de « théâtre endogène » (Kompaoré, 1998 : 31) car il est le produit des populations qui le jouent. Partant, un tel processus participatif semble tout-à-fait intéressant à

---

<sup>1</sup> Extrait de l'arrêté d'application du gouvernement de la Communauté française (Moniteur Belge 02-08-2005).

<sup>2</sup> Au Québec, quelques compagnies de théâtre d'intervention (le Théâtre Parminou, par exemple) reçoivent également une subvention structurelle pourtant la plupart des compagnies québécoises et françaises ne peuvent prétendre au confort des compagnies belges (Vaïs, 2002:132-138). Elles développent alors leur action dans le cadre de financements ponctuels liés à des politiques régionales, de la ville, etc. (par exemple, l'action du Théâtre du Fil en France).

<sup>3</sup> Voir par exemple des ateliers menés par le Théâtre des Rues dont les scénarios ont été édités : Ouvrage collectif, 2000

analyser dans la perspective des évolutions actuelles des politiques sociales et plus particulièrement dans le cadre du tournant subjectiviste et biographique (Astier, Duvoux, 2006 ; Vrancken, Thomsin, 2008) qu'elles ont pris. Ainsi, approcher le travail proposé par les comédiens-animateurs auprès de toutes ces personnes fragilisées, pourrait ouvrir une voie féconde pour une meilleure connaissance de ces « politiques de la subjectivité » appliquées aux politiques sociales et culturelles. Dans cet article, nous tenterons d'en prendre la mesure en situant les évolutions des ateliers-théâtre en regard des enjeux que rencontrent les politiques d'activation contemporaines. Notre analyse s'appuiera sur un matériau empirique composé d'observations et d'entretiens<sup>4</sup>. Celui-ci sera exploité en mettant en évidence les procédures de mobilisation des subjectivités que le comédien-animateur impulse auprès des participants. Ainsi, la question qui nous guidera sera-t-elle de rechercher comment s'opère concrètement, en atelier-théâtre, la mise au travail du sujet sur lui-même. Et quelles en sont, en conclusion, les limites, quand on se souvient que ce travail sur les personnes est également traversé par de singulières contradictions, au sein du champ de l'intervention sur/avec autrui (Laforgue, 2009) ? A cet effet, nous procéderons en trois temps. Dans un premier temps, nous reviendrons sur la mobilisation des subjectivités à l'aune des évolutions actuelles des politiques sociales afin de situer la place que pourrait prendre le dispositif d'animation théâtrale dans ce contexte général. Dans un deuxième temps, nous nous attacherons à décrire un double travail d'entrée en subjectivité proposé par les ateliers-théâtre tout en soulignant les fondements anthropologiques et sociologiques autour d'un « existentialisme du défi ». Celui-ci met en scène des individus éprouvés par la vie mais en situation de réagir, de se dépasser à partir d'« anthropotechniques » apprises et expérimentées au sein du dispositif. Enfin, dans un troisième temps, nous soulignerons les limites, tensions et paradoxes de ces dispositifs créatifs qui, bien souvent, demeurent extrêmement confinés.

## **1. Quand l'Etat social en appelle à la mobilisation des subjectivités**

Si l'animation théâtrale s'apparente à une forme particulière de travail sur et avec les personnes (Laforgue, 2009), nous ne pouvons faire l'économie des considérations relatives à l'étude des dispositifs relevant de ce que l'on a qualifié dans certains pays d'« Etat social actif » (Vielle, Pochet, Cassiers, 2005 ; Vrancken, 2002 ; Matagne, 2001). En Belgique, en l'occurrence, le gouvernement fédéral a acté sa volonté de « développer un Etat social actif » dans la déclaration gouvernementale de juillet 1999. Plus largement, dans de nombreux pays européens, des politiques dites d'« activation » ont vu le jour au cours de ces deux dernières décennies afin, d'une part, de garantir les transferts sociaux pour sauver la protection sociale et, d'autre part, de rassurer des populations largement fragilisées par la montée des insécurités d'existence. Populations à qui il s'agissait d'assurer une continuité des droits par delà des trajectoires de plus en plus discontinues, incertaines, frappées par l'aléa de l'inactivité et du chômage. C'est précisément auprès de ces mêmes publics fragilisés que les pressions à l'activation ont été les plus tangibles. Si elle permet de mettre en exergue l'ampleur du problème, la question de l'emploi ne fait pas figure d'unique terrain d'expression de ces politiques d'activation. Ces dernières ont été appliquées dans bien d'autres champs (Vrancken, Macquet, 2006) tels que la santé, les retraites, le socio-pénal, les politiques de la ville, l'aide à la jeunesse, l'aide aux personnes handicapées, l'enseignement, etc. Bien qu'au sens restreint, l'activation signifie une activation des allocations visant à augmenter

---

<sup>4</sup> Dans le cadre d'une recherche doctorale (ISHS-ULg), Rachel Brahy a suivi, en observation-participante, une expérience d'atelier-théâtre en raison de 3 heures de séances hebdomadaires pendant une année complète (avril 2008 à avril 2009). Par ailleurs, elle a participé en tant qu'observatrice extérieure à plusieurs animations d'atelier.

l'efficacité des dépenses publiques, au sens large, elle rend compte d'un phénomène d'activation des personnes pour les impliquer et les responsabiliser davantage.

Cette récente évolution traduit un effritement de la croyance en la capacité de la croissance économique à réduire les inégalités sociales. A mesure que celle-ci s'estompe, semble émerger une volonté politique de promouvoir l'intégration non plus par le travail mais par la participation de tous au sein de la société (Soulet, 2008). Il s'agirait d'animer, de faire participer, d'inciter, de produire de l'intégration là où autrefois l'action publique visait prioritairement à protéger, à conférer un statut et une position sociale. Ainsi, la priorité des politiques sociales se centrerait désormais moins sur la réduction des inégalités que sur le déficit d'intégration.

Certes, la remise en cause de la portée protectionnelle des politiques sociales n'a pas sonné le glas des différents modèles d'Etats sociaux européens (Esping-Andersen, 1999). Une nouvelle intention publique a néanmoins fait son apparition. Elle vise à épouser la diversité des parcours, à individualiser davantage les réponses publiques, à prêter une oreille attentive aux récits des singularités. Concrètement, il s'agit pour les pouvoirs publics de soutenir un travail incessant, « une activité dont le dynamisme et la cohésion résultent de l'action des acteurs eux-mêmes » (Dubet, 2010 : 61) sur eux-mêmes et aussi sur les autres. Toutes ces récentes orientations traduisent un mouvement d'infléchissement biographique des politiques sociales devenant de plus en plus incitatives, cherchant davantage à solliciter les individus, à faire appel à leur subjectivité. Elles multiplient les lieux d'écoute (Fassin, 2004), de parole et convoquent les récits des personnes. On assiste ainsi à une reconfiguration des frontières du social. Saisi de nouvelles attentes plus singulières et particularistes, le social puise, de plus en plus largement, son inspiration aux sources du travail social et du *casework*, il se « travaille », se met en action par l'intermédiaire d'intervenants rompus aux techniques relationnelles et aux conduites d'entretien (Vrancken, 2010).

Mais les appels à la participation, à la mobilisation subjective ne se déroulent pas sans heurts. Ils ne vont pas sans produire une série d'effets, notamment soulignés par Erhenberg dans *La Fatigue d'être soi* (1998). Pour d'autres, on assisterait à la mise en place d'une « tutelle de l'intime » (Franssen, De Coninck, 2007 : 121) dont les usagers des services sociaux ne pourraient plus se départir. Enfin, la contractualisation et la flexibilité ont également fait l'objet de critiques. Par exemple, certains prennent en compte les effets de désirabilité sociale et les blessures narcissiques (Duvoux, 2010) que la contractualisation engendre au sein des dispositifs d'insertion. En remontant aux *Sources du Moi*, Taylor (1998) en vient à critiquer la culture contemporaine du tout à « l'accomplissement personnel », relayée par le développement d'une « conscience thérapeutique » (Reiff, 1966) organisée autour d'un soutien professionnel. Ainsi, la recherche de l'expression subjective et de l'engagement ne seraient en soi pas suffisants pour faire société.

S'agissant du travail de subjectivation requis dans maints processus et en l'occurrence, au sein des ateliers-théâtre, un certain flou semble de mise. Le premier constat que l'on peut faire en ce domaine consiste certainement à relever combien la subjectivité n'est guère facilement cernable. Dans les dispositifs concrets, elle se traduit le plus souvent par un « *feeling* », un « tact » ou « une disponibilité à autrui », en bref, un « 'je ne sais quoi' difficilement cernable » (Genard, Cantelli, 2007 : 20). Pourtant, la dimension subjective est une donnée fondamentale pour comprendre les univers contemporains de l'intervention, qu'elle s'effectue « sur » autrui, dans le format traditionnel de l'assujettissement ou « avec » autrui, dans le cadre d'un schème capacitaire symétrisant (Laforgue, 2009). En effet, les espaces spécifiques visant à prendre en charge l'exercice de la subjectivité se sont récemment multipliés et parmi ceux-ci figurent notamment les ateliers-théâtres. Leurs participants proviennent d'un ensemble de dispositifs de prise en charge ou d'accompagnement de personnes vulnérables. Ainsi, l'entrée dans l'atelier théâtre s'effectue souvent en concordance

avec une expérience sociale spécifique que l'on pourrait rapporter à une « carrière d'accompagné<sup>5</sup> » réalisée au cœur d'une myriade de services sociaux. Plus concrètement encore, le dispositif de l'atelier-théâtre repose sur la mise en place d'un programme de plusieurs séances (généralement trois heures, une fois par semaine) avec un même groupe (composé d'une douzaine de personnes, le tout pouvant varier de deux participants à une petite vingtaine) pendant une durée relativement longue ou intense (généralement 10 mois) permettant d'envisager (sans toujours y parvenir) une création collective (le plus souvent théâtrale) où les participants sont les véritables acteurs de la pièce. Ici, l'utilisateur est appelé « participant » et est mobilisé comme un individu producteur de sens et d'histoire. En nous intéressant à la manière dont le comédien-animateur, en faisant appel à l'instrument théâtre, s'y prend pour dégager un propos (une histoire), nous allons privilégier un espace spécifique où peut s'observer la mise au travail du sujet sur lui-même.

Avec l'atelier-théâtre, la subjectivité des participants se trouve directement interpellée. Le dispositif produirait alors du sujet dans un registre qui pourrait bien être celui de l'évidence. Mais pour répondre à la question qui retient notre attention (comment s'opère concrètement, en atelier-théâtre, cette mise au travail du sujet sur lui-même et sur quels socles repose-t-elle ?) il nous faut aller au-delà de cette « évidence », la questionner, ce qui implique de nous rendre au plus proche des situations et des techniques proposées, d'aller à la rencontre d'un travail concret, opéré *in situ* sur les subjectivités. Travail dont, il faut le reconnaître, on sait finalement peu de choses surtout lorsqu'il s'agit des dispositifs d'intervention et d'action socioculturelles.

## 2. Un double travail sur soi en atelier-théâtre

### 2.1. Faire « sortir » le soi

Dans l'économie générale de l'atelier-théâtre, l'animateur a pour tâche de recueillir un matériau subjectif susceptible de composer une œuvre théâtrale. Le comédien-animateur est, dans le cadre de cette mission, à la recherche de ressources, de récits, d'émotions que pourraient livrer les participants de manière brute. Pour une grande part, son action va s'apparenter au travail d'un « accoucheur », pour reprendre un terme souvent employé. En effet, par l'application de techniques et d'exercices concrets, le comédien-animateur ouvre la possibilité d'un accès - dans l'intimité de l'atelier- à un monologue intérieur. Il assure auprès des participants les conditions d'ouverture vers une maïeutique du soi.

Sous la métaphore de la maïeutique socratique, la mise en évidence des procédures d'accompagnement<sup>6</sup> permettant aux participants de se (re)découvrir nous oriente vers un postulat théorique : celui d'une anthropologie sous-jacente au dispositif, trouvant ses racines dans le romantisme. Ainsi, le dispositif conférerait-il une importance particulière à l'instauration d'un rapport subjectif, s'intéressant à la vie intérieure des personnes. Les modalités concrètes concourant à l'instauration de ce rapport subjectif constituent l'objet de ce premier point consacré à ce profond mouvement de recherche et d'expression de soi. Avant d'en arriver là, notons encore que l'exploration subjective menée auprès de chaque participant réclame la mise en place d'un cadre spécifique qui repose sur la confiance (Quéré, Ogien, 2006). Contentons-nous ici d'une définition minimale de cet état de confiance, il correspondrait à un « régime de communication entre interiorités » (Cardon, Delaunay-

---

<sup>5</sup> Terme qui fait référence à la carrière du malade mental, voir Goffman (1968).

<sup>6</sup> Une théorisation de l'accompagnement en tant que « maïeutique socratique » a été effectuée par Paul (2004).

Téterel, 2006), c'est-à-dire un régime qui n'est pas soumis aux contraintes fortes habituellement associées à la notion d'« espace public »<sup>7</sup>. Enfin, remarquons encore que l'expression de soi doit, selon le schéma de l'atelier-théâtre, être menée « activement » par le participant lui-même. Il ne s'agit en aucun cas, comme nous allons le voir, d'un rapport intrusif ou coercitif.

### 2.1.1. « Se dire » dans l'entre-soi : une technique très romantique

Pour Taylor, qui a finement étudié la construction de l'identité moderne, une révolution anthropologique romantique intervient au 18<sup>ème</sup> siècle. Elle « exalte un nouveau pouvoir poétique, celui de l'imagination créatrice » (Taylor, 1998 : 257). La conception romantique de l'homme repose sur un postulat d'expressivité tout-à-fait pertinent pour rendre compte du travail entrepris en atelier-théâtre. Taylor parle du « moi expressif » et le distingue du « moi rationnel » de type cartésien. Le « moi » du romantisme se qualifie à travers une distinction entre le « dedans » et le « dehors ». Il ouvre ainsi la porte à l'introspection, à l'examen intérieur de soi.

Comme le remarque Sloterdijk (2011), en appeler à l'épanouissement des potentialités subjectives est une affaire éminemment anthropologique ou, plus précisément, pour rejoindre sa perspective, « anthropotechnique » tant elle fait appel à des complexes d'actions, des systèmes d'exercices symboliques, des protocoles de production de soi. Accordant un crédit important à la créativité humaine, apportant des techniques approfondies d'expression de soi, l'animation proposée dans les ateliers-théâtre s'inscrit dans une anthropologie expressive et capacitaire du sujet.

Concrètement, au niveau de l'expression théâtrale au sein des ateliers-théâtre, cette anthropologie se manifeste à travers le dualisme moderne associé au romantisme. A partir de l'opposition « dedans »-« dehors », ce dualisme reconnaît l'existence d'un « dedans » permettant aux personnes de se positionner face à elles-mêmes ; de se saisir de soi et de s'appuyer pratiquement ou intellectuellement sur leurs potentialités. L'examen introspectif se traduit notamment dans le langage indigène propre à l'atelier-théâtre par l'expression « *faire sortir* ». Lorsque les comédiens-animateurs parlent de « *faire sortir* » (un propos, une émotion, un cri, etc.), ils semblent convoquer explicitement un monde de l'« intériorité ». Dans la mesure où, pour « *faire sortir* », il convient de faire appel à un « dedans », des exercices spécifiques sont réalisés. Par exemple : « [...] *je demandais à « toucher du son ».* Alors « *toucher du son* » au théâtre, c'est (bruits de voix). *On travaille la voix. Pour elles* [les participantes à l'atelier], « *toucher du son* », c'est tout un programme : c'est aller à l'intérieur, c'est toucher les choses qui sont meurtries [...] » (Lucie, comédienne-animatrice).

Cette image d'extraction, de libération de quelque chose d'enfoui parfois profondément est évoquée à de nombreuses reprises par les comédiens-animateurs : « *on permet juste à la personne de se dire mais... ce faisant, il n'y a pas d'analyse... mais il y a une libération* » (Arnaud, comédien-animateur). L'accompagnement dans un mouvement d'exploration et de libération de soi suppose, en atelier-théâtre, une orientation spécifique vers les capacités. Il n'est pas anodin que plusieurs compagnies de théâtre-action aient

---

<sup>7</sup> On reprend ici de manière assez étendue la notion de « régime de communication entre intériorités » pour souligner plusieurs aspects relatifs au contrôle de la publicité applicable à l'atelier-théâtre. Ainsi, la communication entre intériorités suppose que « c'est à travers la révélation des intériorités que s'opèrent l'identification et la reconnaissance » entre coparticipants (Cardon, Delaunay-Téterel, 2006 : 27). En plus de l'attachement à l'expression d'états internes, on retiendra de ce format (semi)public qu'il confère aux écoutants des qualités particulières (issues de la confiance) que l'on ne saurait prétendre retrouver au sein d'un « espace public » généralisé.

rebaptisé leur intervention d'animation sous les termes d'ateliers « *empowerment* », « affirmation de soi », « confiance en soi », etc.

En suivant les travaux de Genard (Genard, 1999 ; Cantelli, Genard, 2007 ; Genard, Cantelli, 2008), nous pouvons convoquer la généalogie taylorienne du « moi expressif »<sup>8</sup> à nouveaux frais. En effet, Genard oriente l'étude taylorienne vers une lecture sociologique qui, au final, révèle une anthropologie capacitaire propre à notre époque. Ainsi, pour Genard et Cantelli (2008), nous serions aujourd'hui entrés dans un monde qui privilégie l'interprétation des conduites sous l'angle des capacités, l'acteur serait supposé « être capable et compétent ». L'approche capacitaire contemporaine supposerait une lecture « continuiste » du sujet, chacun étant à la fois vulnérable et fort, toujours susceptible de se ressaisir, de se reprendre, en prenant appui sur des capacités qu'il peut (ou non) activer. Ainsi, on perçoit comment l'anthropologie contemporaine articule une dimension capacitaire à un socle historique romantique, « contribuant à mettre en avant les « potentialités » refoulées, inexploitées ou réprimées des acteurs et dessinant la figure valorisée du sujet « actif » » (Genard, 2007 : 48). Les exercices<sup>9</sup> mis en œuvre au sein de l'atelier-théâtre traduisent assez bien une telle conception. En se « *fouillant* » intérieurement, le participant serait amené à découvrir des capacités nouvelles, jusque-là laissées en friche. En outre, par le truchement de tels exercices anthropotechniques, le rapport à soi est intensifié et contribue à l'augmentation d'un degré de conscience et de connaissance de soi, participant pleinement à cette idée : des ressources inexplorées existent, parfois même enfouies au fin fond de tout être humain.

Au cœur du processus, l'émotion et l'indicible constituent les pivots autour desquels le comédien-animateur peut axer son intervention. Ainsi, à partir de l'expression d'un cri, les participants peuvent-ils se voir invités à un travail d'exploration. Livrons un exemple. Voici comment un comédien-animateur explique l'exercice dit du « chant des sirènes »<sup>10</sup> : « *C'est un exercice où les gens sont les yeux fermés et ils réfléchissent à une histoire, une oppression qu'ils ont vécu. S'ils ne comprennent pas « oppression », on dit une histoire, un moment très désagréable. Et, ils essaient d'abord de se souvenir de ce moment-là, en se remémorant les détails, les couleurs, les odeurs, les gens qui étaient présents. Puis, je leur demande de laisser sortir, pas un mot, si possible, parce que je n'aime pas les mots mais ce qui vient quand ils pensent très fort cette oppression, qui peut être un cri, un souffle, je ne sais pas quoi. Donc ils s'écoutent les uns les autres et ils se rassemblent par sons, cris qui ont l'air d'être de la même famille. Et à ce moment là, ils ouvrent les yeux et ils se racontent leurs histoires. Ce jeu s'appelle le chant des sirènes. A partir de ces histoires, je demande aux gens si quelqu'un veut raconter son histoire.* » (Patrick, comédien-animateur). Il n'est point ici question d'injonction à se raconter mais plutôt de *praxis* ou d'exercice anthropotechnique épousant une anthropologie expressive et capacitaire. De tout un travail intérieur émerge finalement l'émission d'un son brut, primaire, préalable à l'exercice d'une compétence narrative nécessaire à la mise en récit d'une expérience.

Mais dans le contexte d'atelier, tous ne parviennent pas à trouver les mots. On se trouve fréquemment face à des propos émotionnels qui peinent à être traduits dans un langage concret. Nous l'avons évoqué, ce « je ne sais quoi » difficilement cernable est un enjeu cardinal (Genard, Cantelli, 2007 : 20) pour comprendre le travail de subjectivation. L'atelier-théâtre représente sur ce point un site d'observation particulièrement riche qui n'échappe pourtant pas à l'ineffable. Comment rendre compte de ces expériences de soi, de ces mises à

---

<sup>8</sup> Même s'il s'agit, pour des raisons de traduction, du « soi » (*self*).

<sup>9</sup> Certes, les exercices sont, à un premier niveau et dans le cas qui nous préoccupe, des techniques théâtrales performatives. A un second niveau, elles portent cependant sur la construction même des personnes et sont des opérations par lesquelles « la qualification de celui qui agit est stabilisée ou améliorée jusqu'à l'exécution suivante de la même opération, qu'elle soit ou non déclarée comme exercice » (Sloterdijk, 2011 : 15).

<sup>10</sup> Exercice inspiré par Augusto Boal (2004).

l'épreuve d'une manifestation de l'intime ? Et, que révèlent-elles, au-delà de la description que l'on peut en faire ?

### 2.1.2. Elargir le format acceptable de la narration

Sur base des observations menées, deux dimensions spécifiques aux dispositifs permettent de rendre compte d'un élargissement du format acceptable de la narration opéré à travers les exercices proposés en atelier-théâtre.

La première dimension porte sur les limites du langage et le rapport au corps. En effet, les techniques théâtrales pratiquées font état d'exercices symboliques permettant aux participants de convoquer une expérience en dehors de tout récit articulé. Les cris ou les gestes ouvrent un accès non-langagier à l'expression de soi<sup>11</sup>. En d'autres termes, le corps sédimenterait les expériences, il serait ce « lieu où s'inscrivent les manifestations significatives de l'expérience humaine » (Caune, 2000). Les comédiens-animateurs insistent sur l'importance des manifestations et mobilisations corporelles destinées à ancrer en profondeur l'expression de soi. Celles-ci acquièrent leur pleine dimension dans l'échange. Elles sont bel et bien présentes, discutées, débattues lors du « retour » effectué aux acteurs pour commenter leur performance. Une interaction entre sujets vient dès lors se superposer à la production corporelle pour faciliter la narration, l'explicitier aux yeux de tous et ainsi l'élargir en lui conférant progressivement une assise au sein du collectif. Il ne faut en effet pas perdre de vue la dimension intentionnelle de cette expression de soi dont le but est de construire une relation avec le destinataire de l'acte (public ou public de co-participants). A cet égard, la pensée de Mead sur les « expériences sensorielles ou sensibles » (Mead, 2006 : 235) est éclairante et permet d'affiner le propos. Mead évoque les contenus d'expériences séparés du soi. Il écrit : « si maintenant nous pouvions entièrement nous séparer de nos expériences, de sorte que nous ne nous en souvenions plus, que nous n'ayons pas à nous en préoccuper jour après jour, moment après moment, alors elles n'existeraient plus à nos yeux. Si nous n'avions plus de mémoire pour identifier les expériences avec le soi, alors elles disparaîtraient certainement, en tant qu'elles ont une relation avec le soi. Mais elles pourraient néanmoins subsister comme expériences sensorielles ou sensibles sans être rapportées au soi » (Mead, 2006 : 235). Le principe de la subsistance d'une expérience à l'état sensoriel est particulièrement relevant dans l'étude de l'atelier-théâtre. Mead propose l'exemple d'une offense que l'on aurait oubliée (Mead, 2006 : 236). Les jeux d'expression non-langagiers permettent aux participants de réactiver des expériences et d'y faire retour. En effet, préalablement à l'engagement du participant dans l'exercice proposé, les contenus d'expériences « sont [...] dissociés, et ne franchissent pas le seuil de la conscience de soi », « tout en étant d'une certaine manière prêts à apparaître, sous certaines conditions » (Mead, 2006 : 236). L'exercice permet ainsi d'activer un contenu d'expérience. Il l'actualise en offrant les conditions de possibilité de son expression. En s'appuyant sur le cri et le mouvement, l'animateur invite le participant à travailler sur la frontière entre des « expériences immédiates » et des « expériences réflexives ». L'expérience dite « immédiate » l'est dans la mesure où il s'agit d'une « conduite qui se passe de cognition » (Quéré in Mead, 2006 : 34), qui répond à un stimulus (en l'occurrence une consigne d'exercice provoquant une émotion). Les « expériences réflexives » le sont quant à elles lorsqu'un processus d'ajustement – même minimal - est requis. Ainsi, les exercices proposés interpellent-ils le participant dans le cadre d'une mémoire émotionnelle et corporelle qui permet l'émergence d'un « soi » déjà présent mais non immédiatement accessible. Rappelons que chez Mead, ce

---

<sup>11</sup> On pourrait évoquer ici l'exercice dit de la « machine humaine » : la consigne consiste à inviter les participants à entrer, sans mot, en contact corporel avec une contrainte, par exemple sans les mains, et à se mettre à l'écoute du mouvement des autres, à suivre – dans un contact régulier- les mouvements impulsés par chacun.

« soi » (Self) n'est jamais refermé sur lui-même. Il est en interaction perpétuelle avec son environnement, avec la situation, avec les « autres ».

Un tel travail de subjectivation s'inscrit bien dans une perspective anthropologique expressive. Par ailleurs, il présuppose l'existence d'une compétence : celle du participant à visiter son intérieur, à se révéler à lui-même et aux autres. Ainsi, l'atelier-théâtre agirait au niveau du rapport à soi dans la mesure où le dispositif révélerait des pouvoirs-capacités ; en l'occurrence ceux de la mise en partage des expériences (sensibles, sensorielles), des émotions et *in fine* des récits.

La seconde dimension relative à l'élargissement du format de la narration repose sur une considération herméneutique. Dans les premiers temps de l'atelier, tels que nous les avons évoqués jusqu'à présent, l'ensemble des expressions des participants sont valorisées. En d'autres termes, « *tout ce qui est dit a du sens* ». Cherchant à donner sens à tout ce qui s'échange lors des interactions, l'animateur parle à ce sujet de « poésie innée ». « Il existe au cœur de chacun une poésie inconsciente qui s'exprime au détour d'un mot, d'une phrase, d'un geste. Ce moment, l'animateur est souvent le seul à pouvoir le saisir dans sa fugace et incertaine expression » (Biot, 2010 : 95). Chaque mot, chaque geste peut être, à un moment donné, réinterpellé, mis au service de la création. Comme le précise encore un animateur : « *tout, pour moi, à partir du moment où on est ensemble, tout fait partie de la création mais les gens ne le savent pas encore. Et petit à petit, je les amène surtout à ne pas avoir peur de cela, à ne pas avoir peur de ce qui est en train de se faire et de découvrir petit à petit par eux-mêmes, qu'ils sont en train de faire ce qu'on peut appeler du théâtre* ». En bref, on observe dans cette phase de l'atelier-théâtre la recherche d'une valorisation concrète des capacités d'expression. L'élargissement du format de la narration opère ici par amplification du sujet. Chaque exercice peut donner lieu, pour le participant, à la (re)découverte d'un rapport pratique à lui-même : (res)sentir une émotion, éprouver la capacité d'émouvoir ses coparticipants, de tenir en équilibre sur une jambe, d'énoncer une phrase poétique. Le cheminement expressif proposé à travers les différents exercices offre autant d'opportunités que le comédien-animateur cherche à saisir au détour du moindre détail, pour les renvoyer à chaque participant en espérant qu'ils feront écho.

Mais l'atelier-théâtre n'est pas uniquement un « lieu d'écoute » (Fassin, 2004) où seraient recueillis et « emmagasinés »<sup>12</sup> des cris, des émotions, des plaintes ou des récits. L'orientation vers l'intime entend être dépassée dans le rapport scénique constitutif du dispositif. Si les exercices favorisent chez le participant ce sentiment d'« être capable », encore faut-il témoigner de cette capacité au-delà du cercle de l'« entre-soi ». En effet, les capacités et les qualités devront encore être validées par les applaudissements d'un public, aboutir à une représentation : c'est alors que peut s'opérer, selon les comédiens-animateurs, une « *compréhension globale* », un « *aboutissement* », une « *valorisation suprême* », une « *révélation* ».

## **2.2. Se protéger, se représenter par la mise en scène**

A partir de l'ensemble des dispositifs proposés, la subjectivité se voit mise au travail au travers de ce que Cardon et Delaunay-Téterel (2006) qualifieraient de « régime de communication entre intériorités ». Toutefois, au final, la production (théâtrale) du groupe est bel et bien destinée à être présentée devant un public plus large. Ainsi, l'expression de soi, développée au théâtre, va-t-elle progressivement rencontrer de nouvelles contraintes (Heurtin, Lemieux, 1995) relatives à un élargissement de l'orientation publique.

---

<sup>12</sup> Les animateurs parlent fréquemment de la constitution d'un « *magasin de la création* » pour évoquer ces phases de l'atelier-théâtre.

On sait combien, l'expression théâtrale peut revêtir une grande diversité de formes. Mais malgré la diversité apparente quant à la forme du résultat, le processus s'appuie sur des techniques et des constantes qu'incarnent notamment les notions de « masque » et de « personnage ». Offrant aux participants la possibilité d'une formalisation distanciée de leur expression, masque et personnage s'ouvrent sur la découverte d'un nouveau rapport à soi. Le mouvement de « *sortie de soi* » et de « *révélation* » de capacités expressives évoqué au point précédent, se retourne alors pour rencontrer les contraintes de publicité. Les techniques et les exercices ne guident plus vers un déshabillage du soi mais vers une mise en costume. Le masque, le costume, le personnage incarné autorisent la prise de distance à soi. Le fondement anthropologique évolue, renvoyant davantage à la célèbre métaphore shakespearienne<sup>13</sup> faisant de l'acteur social un comédien qu'au tournant expressiviste de la culture moderne. Certes, la vie intérieure (romantique) n'est en rien niée mais elle se voit maintenue à distance, soumise à des contraintes techniques et publiques, destinées à la canaliser. L'anthropologie à l'œuvre ici est alors de nature représentative et dramaturgique. Elle est orientée vers la représentation de soi à un public extérieur. Plus proche des travaux de Goffman (1973 ; 1974) et avant lui, des voies ouvertes par Mead (1933 [1963]) et Garfinkel (1967 [2007]), elle se distingue cependant d'une perspective habermassienne de l'agir dramaturgique<sup>14</sup>.

### 2.2.1. Un soi masqué, costumé, mesuré et destiné à rencontrer un public

Quand vient l'heure de la mise en public, le comédien-animateur se soucie particulièrement de la distance que les participants parviennent à établir en regard de ce qu'ils ont produit en « régime de communication entre intériorités ». Par exemple, on travaille « *quand même toujours avec le souci de mettre une distance par rapport à ce qu'ils ont raconté, leur propre vécu* » (Annie, comédienne-animatrice). Ainsi, le comédien-animateur va-t-il s'assurer de la possibilité de rendre public le propos qui se dégage de la démarche d'atelier. Il vérifie que chaque participant « *ne se mette pas en péril* » (Robert, comédien-animateur). Pour cela, il propose des « *armures* » tout à fait concrètes : le personnage, le costume, la mise en scène. Il veille à ce que personne ne se retrouve mis « *à nu* » sur scène.

Après tout, si distance il y a, c'est bien parce que, *stricto sensu*, « *un spectacle n'est pas strictement du vécu* » (Benoît, comédien-animateur). Aussi, les participants seront-ils accompagnés quant à la mise en forme et à l'agencement de leur expression. Comme l'avance cette comédienne-animatrice, « *on n'est pas là pour faire de la thérapie. Moi, je ne suis pas formée pour cela non plus, ce n'est pas mon rôle* ». Après tout, « *le plateau, c'est..., il a aussi un cadre : il y a une entrée, une sortie, un public, une lumière. C'est aussi un cadre, des limites, en tout cas* ». Et cette comédienne-animatrice de poursuivre en relatant le cas d'une participante venant raconter qu'elle aurait été battue par son mari puis d'ajouter « *je ne voudrais pas qu'elle se retrouve, au bout d'un an, sur scène face à un public, à venir : blurhhh... Mais par contre, de raconter, je dis n'importe quoi hein, je pense tout haut..., ce serait peut-être n'importe quoi de faire ça, mais d'imaginer une grand-mère qui raconte comment sa voisine est battue et qu'il serait temps de la sortir, enfin je ne sais pas mais tout d'un coup, il y a une histoire, qui développe cette chose-là...* ». Ainsi, animer un atelier-

<sup>13</sup> « Le monde entier est un théâtre, et tous les hommes et femmes n'en sont que des acteurs ; ils ont leurs sorties comme leurs entrées, et chacun dans sa vie joue bien des rôles ».

<sup>14</sup> En effet, Habermas (1987) associe la dimension expressive à cet agir. A le suivre, l'agir dramaturgique concerne prioritairement le rapport que chaque personne entretient avec son monde subjectif. Mais, cet agir, évalué à l'aune du critère de l'authentique, mêle rapport expressif à soi (de type affectuel, concernant l'accès au monde intérieur) et rapport stratégique à l'expression de soi (relatif à la manifestation extérieure) : deux tendances que nous entendons ici distinguer pour des raisons anthropologiques, sociologiques et existentialistes.

théâtre ne va pas sans occasionner quelque appréhension dans le chef du comédien-animateur, que celle-ci concerne « *la souffrance non gérée* », « *la mise à nu* » pouvant entraîner auprès du public une impression de « *voyeurisme* » ou, tout simplement, une difficulté à recevoir une histoire brute, sans mise en forme préalable (Waintrater, 2005).

L'expérience livrée par le participant dans l'intimité de l'atelier va devoir être progressivement incorporée dans un récit plus large qui débordera de la situation singulière. Généralement, la construction du récit collectif passe par l'étape cruciale de la création de personnage. Celle-ci revêt une dimension particulièrement importante dans le cadre du rapport instauré entre le comédien-animateur, les participants-acteurs et le public. Pour le participant à l'atelier-théâtre, il ne s'agit plus d'explorer son intimité mais de la prêter (ou l'apprêter) à voir ou à entendre, de maîtriser cette image et cette parole, dans un rapport quasi-instrumental à lui-même. Le personnage offre une protection à l'intimité du soi. Ici, cette notion de protection est particulièrement importante car, comme le rappelle un comédien-animateur, les participants proviennent de milieux défavorisés : « *moi je dis : vous avez le devoir de vous protéger. Vous avez le devoir de vous protéger. Parce que ce qui est souvent dans les publics dits fragilisés, ce qui est effrayant, on demande à ces gens-là une visibilité sociale qu'on ne te demandera pas à toi ni à moi. Un gars qui est dans une maison d'accueil, quand il arrive dans la maison d'accueil, on fait son dossier : tu viens d'où, t'as fait quoi, c'est quoi la dernière connerie qui fait que t'es sorti de prison, etc, etc ? Donc on leur demande à eux qui sont déjà, entre guillemets, des « exclus », de se mettre vraiment... d'être transparents par rapport à la société. Mais tout le monde a droit à une vie privée, à des parts d'ombre, etc. Et cette part-là, moi je dis « non » ! Préservez-vous, gardons des choses que l'on n'a pas envie de dire... Cela me paraît très important et si vous avez envie de le dire, il faut que vous le fassiez consciemment* » (Igor, comédien-animateur).

Le recours à tout un système de techniques et d'exercices théâtraux permet également de délier les personnes d'une auto-censure possible face à la contrainte de la représentation publique. La construction du personnage ou l'exercice de mise en fiction du récit en sont des illustrations. Tout en fournissant des canaux d'expression théâtrale, elles offrent une protection au soi à l'origine du récit. « *C'est cette protection- là, de pouvoir se cacher. Et donc le personnage peut. Il peut dire tout ce qu'il veut puisque c'est un personnage. Parce que souvent les gens disent « mais je ne peux pas dire cela sur scène ». Mais ton personnage, il peut le dire ou pas ? Ah, ah... !* » (Benoît, comédien-animateur). L'évocation d'un travail expressif conscient et orienté vers un public questionne les chances de succès de la réception (la crédibilité de la situation, du scénario, du personnage). Le travail s'oriente alors très nettement vers un travail dramaturgique appuyé par les techniques d'animation habituellement utilisées au théâtre. « *Après, une fois que le texte a été déterminé, on est plus sur des techniques de jeu de n'importe quel comédien. A ce moment-là, même si c'est des comédiens amateurs dans le sens noble du terme, ils n'en vivent pas. Là, c'est des techniques de jeu, retrouver la spontanéité ou la fraîcheur qu'ils avaient dans l'impro, de ne plus la perdre dans la répétition. C'est un boulot comme avec les comédiens. Mais comme bien souvent ce sont des histoires qui sont très proches d'eux, c'est moins problématique qu'un comédien qui doit jouer un bourreau et qui n'est pas forcément un bourreau.* » (Patrick, comédien-animateur). Des ouvrages consacrés à la formation de l'acteur (comédien) pourraient ici être évoqués comme manuels des bonnes pratiques en matière de cadrage dramaturgique. Nous pensons entre autres à Stanislavski (1986), Grotowski (1993) et Boal (2004) fréquemment cités par les comédiens-animateurs, tant ces derniers y font référence dans le cadre du métier et de la formation<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Pour Stanislavski (1863-1938), le jeu de l'acteur repose principalement sur l'émotion et la psychologie. Le comédien doit donc apprendre à maîtriser sa vie intérieure, à la manipuler dans un rapport d'authenticité avec l'inconscient. L'outil stanislavskien par excellence est la « mémoire affective ». Pour Grotowski (1933-1999),

Le jeu d'acteurs s'inscrit progressivement dans un rapport technique et de mise en scène. Les rapports technico-instrumentaux que les personnes peuvent entretenir quant à l'expression de soi deviennent ici primordiaux. L'action est alors dramaturgique dans un sens stratégique puisqu'elle est orientée vers une intention de « manipulation » : il s'agit de « faire croire » un public dans le cadre d'une convention théâtrale<sup>16</sup>. Le cadrage dramaturgique accompagne les personnes dans leur propre mise en scène et ce, corrélativement à des contraintes théâtrales explicites : il s'agit d'amener le participant à devenir un comédien crédible. Pour ce faire, les indications sont variées : « *porte la voix* », « *décale-toi, il faut que le public puisse voir ton visage* », « *au théâtre on ne se parle jamais face-à-face, mettez-vous de trois-quarts* », « *attention en coulisses, on vous voit* » ou « *on vous entend* », etc.

### 2.2.2. Entre l'individuel et l'universel : enfiler un costume pour sortir de l'histoire singulière

Au-delà des aspects protecteurs relatifs à la mise en forme et à la construction du personnage, le travail dramaturgique impulsé par le comédien-animateur se traduit par un désenchantement des propos singuliers des participants. La mise en théâtre procède par montées en généralité, elles-mêmes porteuses de l'instauration d'un nouveau rapport à soi : un rapport à soi désormais orienté vers le collectif et la mise en évidence d'une condition commune. En effet, afin que le réel ne s'épuise dans la singularité de chaque expérience racontée, l'animateur soutient la généralisation de l'expérience.

Un exemple particulièrement illustratif est apparu dans le cadre d'un atelier-théâtre intégré dans une formation en alphabétisation et réunissant principalement des femmes d'origine magrébine. La plupart des participantes à l'atelier-théâtre portent le voile. La situation d'observation se tient alors que le propos de la pièce a déjà été déterminé : essentiellement, il s'agit de dénoncer un rapport de domination homme/femme (sont évoqués l'exploitation ménagère, l'absence d'autonomie financière pour la femme, etc.). De nombreuses participantes refusent de montrer leur visage en public. Il s'agit alors de convenir d'une forme publique alternative. Des masques « neutres », sans expression, vont être distribués pour cacher les visages. Ces participantes obtiennent des rôles secondaires qui s'organisent à la manière d'un chœur parlé. Néanmoins, quelques participantes marquent leur désir de monter sur scène à visage découvert. Celle jouant le rôle du mari ne porte pas de voile. Le rôle de la mère est cependant tenu par une participante voilée. En cours de travail, plusieurs participantes insistent sur une idée, un principe : pour elles, il est important que le message contenu dans le spectacle ne se limite pas culturellement à ce que vivent les femmes musulmanes. Cherchant à remplir cette exigence d'universalité, la participante jouant le rôle de la mère va proposer de porter, au-dessus de son voile, une perruque... afin de donner l'apparence qu'elle n'est pas voilée, ouvrant ainsi les cadres interprétatifs de la réception.

Tout ce jeu sur les costumes, sur les apparences, sur les attributions de rôles convoque une anthropotechnique théâtrale sous-jacente à visée représentative. Il s'agit de faire des hommes et des femmes mis en scène, des représentants d'une cause, d'une situation, d'une histoire ou d'un récit plus vastes. Cet effort esthétique de montée en généralité vise à saisir les participantes en tant que membres d'un sujet collectif plus vaste (en l'occurrence ici, les femmes). Les gestes posés, les mots choisis dans le processus de l'atelier-théâtre s'inscrivent

---

l'art du comédien repose exclusivement sur le corps qu'il convient d' « entraîner » selon des processus précis et rigoureux. Grotowsky tient des « laboratoires » et réalise des « expériences » où les comédiens s'évertuent à dégager, par des rythmes et voix, la « lumière spirituelle » contenue en tout homme et révélée par la recherche des limites corporelles. Boal (1931-2009) est le fondateur du Théâtre de l'Opprimé, un théâtre qui s'oriente clairement vers les ouvriers et les exclus. Son théâtre est politique. Il veut donner une place au doute ainsi qu'à la participation de tous (cf. le théâtre-forum qui pose des questions et invite les « spect'acteurs » à intervenir).

<sup>16</sup> Sur la convention théâtrale comme « feintise ludique partagée », nous renvoyons le lecteur à Schaeffer (1999).

dans un rapport au monde qui questionne bel et bien nos manières de nous construire comme sujets par delà les limites de la scène.

### **3. Le sujet sous tensions**

#### **3.1. Individu « abstrait », individu « concret »**

S'agissant du rapport que le théâtre entretient avec le monde, on peut, ainsi que le montrait Sennett dans *Les Tyrannies de l'intimité*, retenir que « la théâtralité possède une relation particulière, antagoniste, avec l'intimité » (Sennett, 1979 : 40). Relation étroite et continue qui a profondément évolué avec le temps. A suivre l'auteur, « l'histoire de la culture publique au 19<sup>ème</sup> siècle montre des hommes qui perdent peu à peu toute confiance dans leurs pouvoirs expressifs, qui divinisent l'artiste, parce qu'il peut faire ce que les gens ordinaires ne peuvent pas faire dans leur vie quotidienne : exprimer clairement et librement en public des sentiments auxquels on peut croire » (Sennett, 1979 : 203-204). Relayant ce lien étroit entre théâtralité et vie sociale, à partir d'une lecture des travaux de Sennett, Martuccelli (2002 : 222) postule que « c'est le degré de théâtralité de la vie sociale qui témoigne le mieux de la vitalité de la sphère publique » et « à l'inverse, c'est lorsque les individus arrachent leurs « masques » et se donnent authentiquement dans les relations sociales, en tant qu'individus intimes, qu'il y aurait une menace pour la vie collective ». Martuccelli relève alors un paradoxe intéressant soulevé par l'ouvrage de Sennett : « c'est en cherchant à communiquer les émotions que l'on finit par entraver leur expression » (Martuccelli, 2002 : 222). Ainsi, la plongée dans l'intime éloignerait-elle les personnes d'une représentation crédible de leurs émotions en société. Autrement dit, l'intimisme produirait des « artistes privés d'art » (Sennett, 1979 : 201), la possibilité de jouer un rôle se réduisant à mesure que l'intime s'imposerait peu à peu. Idée que prolonge Martuccelli (2002 : 222) quand il avance que « le désir de l'individu d'être tout le temps « soi-même » finit par empêcher les individus de « jouer » un rôle social avec les autres ; la sociabilité est à terme sacrifiée à l'authenticité ».

Notre analyse traduit également un tel paradoxe lorsqu'elle met en évidence les deux anthropologies convoquées au sein de l'atelier-théâtre, l'une, expressive et capacitaire, l'autre, représentative et dramaturgique. Au cœur de cette contradiction, on perçoit un sujet bien esseulé, pleinement traversé par des tensions qu'expriment théoriquement les deux « individualismes sociologiques » identifiés par De Singly (2005a). En effet, l'étude de De Singly permet d'identifier un premier individualisme : il est « abstrait » et à vocation universelle. Un tel individualisme recherche ce qu'il y a de commun chez tous les êtres humains, ce qui les réunit, qu'il s'agisse du statut, de l'appartenance territoriale, de la classe ou de toute caractéristique impersonnelle. Le second est un individualisme « concret », prenant en considération les singularités, l'originalité de chaque personne, son caractère unique et distinct là où l'individualisme abstrait opte pour le respect de règles et de principes généraux, applicables à tous les individus. Tout comme l'anthropologie expressive et capacitaire, l'individualisme concret puise ses racines dans les mouvements expressivistes et romantiques. De son côté, l'individualisme abstrait prend appui sur la Raison. A l'image de l'anthropologie représentative et dramaturgique, il « relève surtout de la sphère publique » (De Singly, 2005a : 27) et de la prise de distance avec l'intimité du soi. Très schématiquement, la France républicaine aurait incarné l'individualisme abstrait et la version de la Raison tandis que le modèle allemand figurerait l'individu concret, cherchant à découvrir et à révéler sa véritable nature. Historiquement, ces deux individualismes se seraient succédé. Dominant au cours de la première modernité, notamment à travers l'approche exemplative d'un « individu général » chez Durkheim, l'individualisme abstrait aurait peu à peu fait place à un individualisme concret sous les coups de boutoir de la seconde

modernité. Dès les années 60, l'individualisme concret a connu une réhabilitation progressive à partir de nouvelles attentes plus singulières visant à la reconnaissance de chaque individu en tant que personne et non en tant que membre ou représentant d'une catégorie plus vaste. Mais cette incursion d'un individualisme concret dans la vie publique a contribué à brouiller les frontières entre public et privé. Les individus éprouvent non seulement de plus en plus de difficultés à jouer le rôle qu'ils doivent officiellement assumer dans la vie quotidienne mais ils doivent également mettre en scène leur identité personnelle, en rendant visible une part non négligeable de leur vie privée. Ce mouvement pouvant potentiellement glisser vers *Les tyrannies de l'intimité* dénoncées par Sennett. Si ces deux individualismes paraissent aujourd'hui complémentaires et « coexistent » bien au sein de la société, il n'en demeure pas moins qu'ils se présentent comme contradictoires à maints égards. L'un des plus grands défis « de la seconde modernité – et également de la sociologie – étant de parvenir à une certaine synthèse des deux individualismes » (De Singly, 2005b : 74). Synthèse hautement problématique.

Le mouvement historique propre au théâtre-action témoigne d'un glissement similaire. En effet, à l'origine proche de la classe ouvrière et des grands mouvements sociaux, les ateliers-théâtre se sont progressivement orientés du mouvement ouvrier vers la nébuleuse du précaire, s'inscrivant peu à peu dans les dispositifs spécifiques d'accompagnement des personnes vulnérables. Ce faisant, à la figure du sujet ouvrier abstrait, membre d'une classe historique, se serait substitué un sujet concret saisi dans ses problèmes quotidiens. Nous verrons toutefois que cette vision est trop caricaturale, puisque le théâtre-action se découvre aussi comme dispositif tentant d'articuler l'une et l'autre tradition individualiste.

### **3.2. Entre résistance et obstination**

Au-delà de ce dilemme entre deux individualismes, renvoyant à deux traditions normatives, l'intérêt d'une réflexion anthropologique posée à partir de l'atelier-théâtre nous permet d'insister sur une idée : dans le cadre qui nous préoccupe, pour faire émerger une individualité – qu'elle soit concrète ou abstraite – il s'agit de proposer des techniques, des exercices pour faire advenir « quelque chose » : un récit, une représentation, une pièce de théâtre, le tout étant le fruit d'un travail en commun. L'atelier-théâtre nous rappelle que l'individu n'est pas donné, il nécessite un « travail » pour se construire lui-même, exprimer sa singularité (notamment dans le cadre d'une anthropologie expressive et romantique mettant en scène un individu concret) et la rendre publique (anthropologie représentative et dramaturgique mobilisant un individu abstrait). Par ailleurs, il faut insister sur l'idée, ce travail est ici produit par des individus fragilisés pour qui l'atelier-théâtre vient prendre corps dans une véritable « anthropologie du défi » (Sloterdijk, 2011 : 64) tant les participants sont éprouvés par la vie et se retrouvent en situation de devoir avancer, dès lors qu'ils apparaissent entravés.

A partir du cas du célèbre infirme Carl Hermann Untham, né sans bras et qui parvint à ravir les capitales européennes en jouant du violon avec les pieds, Sloterdijk (2011) identifie deux formes d'« existentialisme du défi » face aux coups du sort : l'une associe l'existence à l'obstination et aux prestations compensatoires, l'autre établit une équivalence avec la résistance et la liberté face aux entraves de la vie. Ainsi, une première forme, l'existentialisme de l'obstination, est-elle née en Autriche et en Allemagne à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, à partir d'une philosophie emprunte de thérapie vitaliste à destination des infirmes et des handicapés physiques et mentaux. Elle prend source dans la pensée allemande, en particulier chez des auteurs tels que Stirner, Nietzsche, Freud, Adler. Après la défaite de 1918 et le retour des « gueules cassées » allemandes, cet existentialisme s'est chargé de contenus politiques, anthropologiques et sociophilosophiques, notamment dans les travaux de Hans Würtz. Face à

cet existentialisme prenant pleinement appui sur un individu concret, perçu dans la réalité de ses plaies et de ses blessures, Sloterdijk identifie un second existentialisme né entre 1940 et 1944, dans une France occupée. Expérimenté dans la clandestinité, cet existentialisme de la résistance est orienté vers la critique, la prise de distance, la résistance du sujet. Il formule une philosophie non à destination d'handicapés physiques ou mentaux mais d'« handicapés politiques » au sein d'un pays occupé. A l'éthique du « malgré tout » de l'existentialisme de l'obstination, l'existentialisme de la résistance oppose celle du « contre », du refus, du héros de la raison critique.

Alliant les deux mouvements, l'un trouvant sa source dans l'obstination d'un individu concret, l'autre puisant sa force dans la distance à soi et la résistance d'un individu abstrait, l'atelier-théâtre propose des exercices ancrés dans un existentialisme que Sloterdijk qualifierait de « variété » tant il reposerait sur la recherche d'une articulation entre ces deux mouvements existentialistes du défi. Deux modes distincts de mise au travail des participants sur eux-mêmes, non seulement pour se construire comme sujets, mais au-delà, pour rechercher des voies existentielles pour parvenir à « s'en sortir » face aux entraves de la vie.

S'agissant de l'atelier-théâtre, le premier format d'entrée en subjectivité qu'offre le dispositif, repose sur une anthropologie romantique faisant appel à un être expressif capable de mobiliser et de livrer des expériences (réelles ou imaginaires). La catégorie de la « vulnérabilité » offre une assise importante à ce travail de subjectivation dans la mesure où les participants sont généralement saisis, en premier lieu, à travers le prisme d'une souffrance, d'une injustice. Il s'agit alors de les placer dans une situation rendant possible la redécouverte et l'expression de cette expérience pour mieux la dépasser « malgré tout », en puisant au plus profond de leurs capacités. Mais, nous l'avons vu, le rapport à soi ne se limite pas à cette « mise en partage » intime d'une expérience sociale douloureuse. L'ambition publique motive un travail de traduction de la plainte. Le participant dépasse une capacité d'expression pour une compétence représentative et dramaturgique : en effet, sur scène, les participants parlent alors au nom d'un collectif, ils décrivent et critiquent une réalité qui englobe leurs histoires singulières et contre laquelle il s'agit de réagir.

Comment décoder l'expérience développée par les ateliers-théâtres en regard des enjeux actuels des politiques sociales évoqués à l'entame de cette réflexion ? En d'autres termes, peut-on, à partir du travail réalisé par les intervenants (comédiens-animateurs, en l'occurrence), en inférer quelque enseignement plus général, exploitable au niveau des dispositifs mis en place par les politiques sociales d'activation ? En effet, si ces mêmes politiques sollicitent la participation, s'appuient sur une anthropologie capacitaire faisant la part belle à l'idée d'*empowerment*, convoquent des récits biographiques d'utilisateurs, accordent une place centrale à l'expérience des injustices et des inégalités sociales, ne peut-on avancer que, sur tous ces points, l'atelier-théâtre rencontre bien les présupposés d'attentes politiques où chacun doit désormais faire état de ses « capacités subjectives » (Genard, Cantelli, 2007 : 26) ? Il semble bien que l'atelier-théâtre réussisse à articuler une double entrée en subjectivité là où, la plupart des politiques sociales contemporaines semblent prises à défaut, privilégiant l'une ou l'autre dimension mais rarement leur articulation. En effet, à suivre Martuccelli et De Singly (2009 : 72), les politiques sociales contemporaines auraient tendance à trop miser sur le « seul engagement politique du citoyen abstrait », celles-ci négligent alors « l'importance des liens affectifs et relationnels » face, pourtant, à des individus qui répugnent désormais souvent à perdre leur individualité au nom d'un « on » ou d'un « nous » groupal ». A l'inverse, une seconde tendance des politiques sociales contemporaines serait de replier l'utilisateur sur lui-même en exigeant de lui une livraison complète du soi, renvoyant ainsi l'intervention à une « tutelle de l'intime » (Franssen, De Coninck, 2007 : 121), à un rapport « tyrannique » (Sennett, 1979) et intrusif. Comme le remarque Castel (2008), on demande aujourd'hui bien souvent aux individus de se mobiliser là où il apparaît qu'ils n'ont pas les

moyens de se tirer d'affaire tout seul. Doublement esseulés face à une quête de collectif ou face à la recherche d'un soi, les usagers des politiques contemporaines d'activation rencontrent rarement les supports leur permettant de penser, ensemble, la multiplicité des ressorts identitaires qui les constituent comme sujets.

S'il parvient, dans une certaine mesure, à organiser la réconciliation entre subjectivité expressive et représentation, il convient de noter que l'atelier-théâtre est un territoire symbolique spécifique où la logique d'insertion sociale et professionnelle de départ n'est plus au cœur du dispositif. Ainsi, tout en inscrivant son action dans une perspective d'intervention auprès des plus démunis, l'atelier-théâtre se caractérise par l'absence de contractualisation ou de « quasi-contractualisation » de son action. De plus, le participant à l'atelier-théâtre ne formule aucune demande spécifique de rétribution, qu'il s'agisse, par exemple, d'un accès aux droits ou d'une intervention financière. Se détachant du modèle du colloque singulier, le processus propre à l'atelier-théâtre est orienté vers la construction d'un récit où des morceaux épars d'expériences tendent à être collectivisés. Loin d'une option particulariste, l'atelier-théâtre signifie, pour les participants, la mise en relation de leur « carrière d'accompagné », œuvrant ainsi non seulement à une lutte contre l'isolement et la solitude mais aussi à la gestation d'un véritable propos politique. Entré comme « vulnérable », le participant se découvre dans le processus comme quelqu'un de « capable » qui va finalement, par la représentation publique, mettre à l'épreuve une compétence à devenir « représentant » d'une réalité sociale qui dépasse son expérience singulière. Ainsi, si la participation à l'atelier-théâtre ne signifie en rien une rupture complète avec le modèle de l'activation-responsabilisation, elle semble pourtant contribuer à l'équipement symbolique des plus démunis : dans l'atelier, les jeux d'ajustements et de décalages progressifs rendent possible l'articulation entre un rapport à soi centré sur la concrétude de l'expérience individuelle (individu concret) et un rapport à soi orienté vers le général (individu abstrait). Par le truchement de l'ambition scénique, nous assistons à un déploiement subjectif à la croisée d'un double travail effectué par les participants à partir des exercices qui leur sont proposés pour tenter de « changer leur vie » (Sloterdijk, 2011).

## Conclusions

En fin de compte et, à suivre la plupart des participants interviewés durant les animations des ateliers-théâtre ou au terme du processus, force est de constater que le dispositif d'atelier-théâtre met en place des procédures spécifiques destinées à l'expérimentation et à l'apprentissage de compétences et de capacités. On peut ainsi considérer que la participation à l'atelier-théâtre laisse des traces. En effet, au cours d'une « carrière d'accompagné », apprendre à se raconter peut avoir des effets bénéfiques pour les personnes. Les usagers rompus à l'atelier-théâtre peuvent étoffer la palette de leurs comportements, voire de leurs « stratégies » (Messu, 1989) face à l'autorité publique. Grâce aux exercices proposés par les comédiens-animateurs et au travail d'articulation accompli, mieux que d'autres, ils peuvent se déplacer dans les méandres des politiques sociales, répondre aux exigences biographiques tout en ayant appris à se protéger.

Mais le dispositif présente aussi des limites. Le travail subjectif qui s'y déploie ne préfigure en rien une voie de sortie des apories des politiques contemporaines d'activation. Les récits produits, racontés publiquement deviennent rarement des récits durables, capables d'imprégner profondément l'expérience collective du public auquel ils sont destinés. Au contraire, le travail accompli risque souvent de se diluer dans l'événement théâtral. Quand le décor et les costumes sont repliés, quand les tréteaux sont démontés et que les acteurs locaux ne sont plus amenés à se rencontrer, que reste-t-il de l'œuvre collective ainsi produite ? En fin

de compte, le dispositif demeure extrêmement confiné à quelques expériences, sans cesse à reproduire ou à relancer avec d'autres publics.

A l'instar de ce qui se passe en matière de temporalités contemporaines des politiques sociales (Vrancken, 2010 : 131) où l'inflexion actuelle des politiques d'intervention sur autrui privilégie l'inscription de l'action dans le présent, on remarque qu'il s'agit moins pour le comédien-animateur de saisir l'intégralité de l'histoire de l'utilisateur que celle de son « passé sensible ». Passé dont le comédien-animateur cherche à faire éprouver la présence à travers la dynamique expressive. On peut identifier là, à la suite des travaux de Hartog (2003), un usage « présentiste » du temps en ce qu'il tente de comprimer l'expérience passée, de la ramener vers l'instant présent. Tout un travail de production d'une « histoire à soi » est sollicité pour remémorer les événements du passé qui deviennent perceptibles par le sujet à la lueur du présent. Ainsi, l'articulation d'un double travail de subjectivation qu'offre l'atelier-théâtre est-elle *in fine* ramenée à l'instant présent et ne parvient pas à s'inscrire dans la durée. En bref, il semble que le dispositif peine à infléchir le cours d'une politique sociale ou à intervenir durablement sur un devenir commun. On est là, en somme, très proche des formes contemporaines des temporalités des politiques sociales où l'impératif serait dorénavant d'être efficace, ici et maintenant, d'assurer une « présence » au temps et sur le terrain. Visibilité d'une action sur le territoire. Mais encore présence d'une action en temps réel. C'est bien cette menace que pointait Taylor (1998 : 634) dans sa critique de l'expressivisme subjectiviste lorsqu'il entrevoyait là « un appauvrissement du sens du temps, un sentiment d'habiter un espace temporel étroit qui se définit par une ignorance du passé et un rétrécissement de l'avenir ». En matière de « politiques de la subjectivité », on ne sort pas aisément de cette contraction temporelle.

## **Bibliographie :**

- Astier I., Duvoux N., 2006, *La société biographique : une injonction à vivre dignement*, Paris, L'Harmattan.
- Biot P. (dir.), 1996, *Théâtre-Action, 1985-1995. Itinéraires, regards, convergences*, Cuesmes, Ed. Cerisier.
- Biot P. (dir.), 2006, *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)*, Cuesmes, Ed. Cerisier.
- Biot P. (dir.), 2010, *Compagnie du Campus. Quarante ans de théâtre-action. 1970-2010*, Cuesmes, Ed. Cerisier.
- Boal A., 2004, *Jeux pour acteurs et non-acteurs.- Pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, [1<sup>ère</sup> Ed. Maspéro, 1978].
- Cantelli F., 2007, *L'Etat à tâtons. Pragmatique de l'action publique face au sida*, Bruxelles, Peter Lang.
- Cantelli F., J.-L. Genard (dir.), 2007, *Action publique et subjectivité*, Paris, LGDJ, Droit et société.
- Cardon D., Delaunay-Téterel H., 2006, « La production de soi comme technique relationnelle. Un essai de typologie des blogs par leurs publics », *Réseaux*, vol. 4, n° 138, pp. 15-71.
- Castel R., 2008, « Qu'est-ce qu'être protégé ? La dimension socio-anthropologique de la protection sociale » in Guillemard A.-M. (dir.), *Où va la protection sociale ?*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 101-117.
- Caune J., 2000 (24 et 25 novembre), « Tout vient du corps », *Actes du colloque « Médiations du corps »*, Université Stendahl
- Commaille J., Jobert B. (dir.), 1998, *Les métamorphoses de la régulation politique*, Paris, LGDJ, Droit et Société.

- Delval J., 1995, « Le théâtre des Rues. La culture de classe, ça existe » in Biot P. (dir.), *Théâtre-action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences*, Cuesmes, Ed. Cerisier, pp. 75-79
- De Singly F., 2005a, *L'individualisme est un humanisme*, Paris, L'aube.
- De Singly F., 2005b, « Les disparitions de l'individu singulier en sociologie » in Corcuff Ph., Ion J. et De Singly F., *Politiques de l'individualisme. Entre sociologie et philosophie*, Paris, Textuel, pp. 63-86.
- Dubet F., 2010, *Les places et les chances. Repenser la justice sociale*, Paris, Seuil.
- Duvoux N., 2007, « Le RMI et les dérives de la contractualisation », in Paugam S.(dir.), *Repenser la solidarité. L'apport des sciences sociales*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Duvoux N., 2010, « Le travail vu par les assistés : éléments pour une sociologie des politiques d'insertion », *Sociologie du travail*, vol. 52, n°3, pp. 389-408.
- Ehrenberg A., 1998, *La fatigue d'être soi*, Paris, Poche Odile Jacob.
- Esping-Andersen G., 1999, *Les trois mondes de l'Etat-providence. Essai sur le capitalisme moderne*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Fassin D., 2004, *Des maux indicibles. Sociologie des lieux d'écoute*, Paris, La Découverte.
- Franssen A., De Coninck F., 2007, « Aux frontières de la justice : gestion des risques et tutelle de l'intime », pp. 117-132 in Cantelli F., J.-L. Genard (dir.), 2007, *Action publique et subjectivité*, Paris, LGDJ, Droit et Société
- Gautié J., 1998, « Quel avenir pour les politiques de l'emploi ? » in Barbier J.-C., Gautié J. (dir.), *Les politiques de l'emploi en Europe et aux Etats-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 411-435.
- Garfinkel H., 1967, *Studies in Ethnomethodology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ), (trad. fr., Paris, Presses Universitaires de France, 2007).
- Genard J.-L., 1999, *La grammaire de la responsabilité*, Paris, Cerf.
- Genard J.-L., 2007, « Capacités et capacitation : une nouvelle orientation des politiques publiques ? » in Cantelli F., J.-L. Genard (dir.), 2007, *Action publique et subjectivité*, Paris, LGDJ, Droit et société, pp. 41-64.
- Genard J.-L., Cantelli F., 2008, « Êtres capables et compétents : lecture anthropologique et pistes pragmatiques », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches URL : <http://sociologies.revues.org/index1943.html>
- Goffman E., 1968, *Asiles. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Ed. Minuit.
- Goffman E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 1. La présentation de soi, Tome 2. Les relations en public*, Paris, Ed. Minuit.
- Goffman E., 1974, *Les rites de l'interaction*, Paris, Ed. Minuit
- Growtoski J., 1993, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L'âge d'homme. [1<sup>ère</sup> éd. Jerzy Grotowski and Odin Teatrets Forlag, Wroclaw, Odra, 1965]
- Habermas J., 1987, *Théorie de l'agir communicationnel*, Tomes I et II, Paris, Fayard.
- Hartog F., 2003, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- Heurtin J. Ph., Lemieux C., Cardon D., 1995, « Parler en public », *Politix*, vol. 8, n°31, pp. 5-19.
- Kompaoré P., 1998, *Faire du théâtre pour développer*, Ouagadougou, Burkina-Faso, Editions ATB.
- Laforgue D., 2009, « Pour une sociologie des institutions publiques contemporaines : Pluralité, hybridation et fragmentation du travail institutionnel », *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie*, n°4, URL : <http://socio-logos.revues.org/2317>
- Martuccelli D., 2002, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard.
- Martuccelli D., 2005, « Critique de l'individu psychologique », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 41-42, pp. 43-64.

- Martuccelli D. et De Singly F., 2009, *Les sociologies de l'individu*, Paris, Armand Colin.
- Matagne G., 2001, « De l'Etat social actif à la politique belge de l'emploi. », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 2001/32-33, n° 1737-1738, pp. 5-79.
- Mead G.-H., 1963, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, Presses Universitaires de France, [1ère éd. en anglais 1933].
- Mead G.-H., 2006, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, Presses Universitaires de France, Préface de Louis Quéré, [réédition en français].
- Messu M., 1989, « L'utilisation des services sociaux : de l'exclusion à la conquête d'un statut », *Revue Française de Sociologie*, vol. 30, n°1, pp. 41-55.
- Ouvrage collectif (Théâtre des rues), 2000, *Patrons, Travailleurs et Syndicats*, Cuesmes, Ed. Cerisier.
- Paul M., 2004, *L'accompagnement : une posture professionnelle spécifique*, Paris, L'Harmattan.
- Quéré L., Ogien A. (dir.), 2006, *Les moments de la confiance. Connaissance, affects et engagements*, Paris, Economica, « Etudes sociologiques ».
- Reiff Ph., 1966, *The Triumph of the Therapeutic*, New York, Norton.
- Schaeffer J.-M., 1999, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.
- Sennett R., 1979, *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil.
- Sloterdijk P., 2011, *Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique*, Paris, Libella.
- Soulet M.-H., 2005, « La vulnérabilité comme catégorie d'action publique », *Pensée plurielle*, vol. 2, n° 10, pp. 49-59.
- Soulet M.-H., 2008, « Vers une nécessaire individualisation des politiques sociales ? », in Vrancken D. et Thomsin L. (dir.), *Le social à l'épreuve des parcours de vie*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, pp. 59-76.
- Stanislavski C., 1986, *La formation de l'acteur [An actor prepares, New York, Theater Arts, 1936]*, Paris, Ed. Pygmalion.
- Taylor Ch., 1998, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil.
- Vielle P., Pochet Ph., Cassiers I. (dir.), 2005, *L'Etat social actif. Vers un changement de paradigme ?*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang.
- Vrancken D., 2002, *Le crépuscule du social*, Bruxelles, Labor.
- Vrancken D., Macquet C., 2006, *Le travail sur soi. Vers une psychologisation de la société ?*, Paris, Belin.
- Vrancken D., Thomsin L. (dir.), 2008, *Le social à l'épreuve des parcours de vie*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.
- Vrancken D., 2010, *Le Nouvel Ordre protectionnel. De la protection sociale à la sollicitude publique*, Lyon, Parangon.
- Vais M., 2002, « Théâtre Action : de la Belgique au monde : rencontre avec Paul Biot », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 4, n° 105, pp. 132-138.
- Waintrater R., 2005 « Peut-on parler d'une rhétorique du traumatisme ? » in Dornier C., Dulong R. (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'homme, pp. 41-60.