
Grand résumé de *S'engager dans un atelier-théâtre. À la recherche du sens de l'expérience*, Mons, Éditions du Cerisier, 2019

Suivi d'une discussion par Bertrand Ravon et Laurent Thévenot

Rachel Brahy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/15481>

ISSN : 1992-2655

Éditeur

Association internationale des sociologues de langue française (AISLF)

Ce document vous est offert par Université de Liège



Référence électronique

Rachel Brahy, « Grand résumé de *S'engager dans un atelier-théâtre. À la recherche du sens de l'expérience*, Mons, Éditions du Cerisier, 2019 », *SociologieS* [En ligne], Grands résumés, *S'engager dans un atelier-théâtre. À la recherche du sens de l'expérience*, mis en ligne le 13 octobre 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/15481>

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2021.



Les contenus de la revue *SociologieS* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Grand résumé de *S'engager dans un atelier-théâtre. À la recherche du sens de l'expérience*, Mons, Éditions du Cerisier, 2019

Suivi d'une discussion par Bertrand Ravon et Laurent Thévenot

Rachel Brahy

NOTE DE L'ÉDITEUR

La discussion par Bertrand Ravon est accessible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/sociologies/15482> et celle par Laurent Thévenot à l'adresse : <https://journals.openedition.org/sociologies/15483>

« À quoi sert la révolution si je ne peux pas danser ? », Emma Goldman (1849-1940).

- 1 L'ouvrage *S'engager dans un atelier-théâtre* étudie des pratiques de théâtre-action en Belgique francophone. Rarement prises en considération sur le plan de la recherche académique, les compagnies de théâtre-action¹ sont ici un objet d'investigation. Ce « Grand résumé » situe, tout d'abord, cet objet en retraçant l'histoire de la formation d'une action théâtrale militante appelée théâtre-action en Belgique francophone, sa transformation en politique culturelle, cadrée et régulée, ainsi que les questionnements qui accompagnent cette évolution. Ensuite, la thèse principale de l'ouvrage est présentée en appui de situations empiriques. Elle alimente une discussion plus large autour des formats possibles de l'agir humain. En effet, la force existentielle de l'expérience réalisée en atelier-théâtre a suggéré un ensemble d'interrogations sur les relations de coordination au monde, aux autres et à soi-même. Ces manières d'être sont nommées *engagement en présence*. Elles sont ici détaillées. Pour conclure, les potentialités critiques contenues dans ces interventions théâtrales et les modalités

d'engagement qu'elles suggèrent sont discutées, en particulier au regard des évolutions de nos États sociaux et des pressions à l'activation.

Qu'est-ce que le théâtre-action ?

- 2 En Belgique francophone, la démarche « théâtre-action » (Biot, 1996, 2006) s'inscrit dans le mouvement d'une démocratie culturelle (Genard, 2010), s'opposant à une démocratisation des hautes cultures. Plus exactement, nées à la fin des années 1960, dans les « années critiques » (Boltanski & Chiapello, 1999), les premières compagnies de théâtre-action défendent une démarche ouverte à la créativité de tous et de chacun. Dans le sillage de mouvements politico-culturels variés, autogestionnaires et militants, elles s'engagent avant tout vers le « non-public » ; c'est-à-dire vers ceux laissés aux marges – par l'indifférence des politiques culturelles à leur égard – de la production et de la participation culturelle. Dans cette perspective, des comédiens innovent et développent de nouvelles formes de travail, ouvertes à la participation de ceux qui n'ont sans doute jamais pensé s'exprimer sous cette forme. Pour ce faire, ils mettent progressivement en place des dispositifs particuliers, qu'ils appellent des « ateliers-théâtre ». C'est ainsi qu'advient et que s'institue un acte théâtral inédit, un art dramatique qui repose sur la brisure radicale du quatrième mur, celui situé entre la scène et la salle.
- 3 Pour développer leur action, les compagnies profitent de la sensibilité politique de l'époque face à ces revendications. Pas à pas, elles construisent leur crédibilité et leur reconnaissance institutionnelle et s'enracinent en particulier dans le milieu ouvrier, profitant aussi de l'appui des mouvements syndicaux. Il faut toutefois attendre 1984 pour que les troupes perçoivent une reconnaissance administrative et juridique. À cette date une circulaire ministérielle précise : le groupe de théâtre-action a « pour objectif essentiel de mener avec les couches socialement et culturellement défavorisées d'une population une action visant à développer la connaissance critique et la capacité d'analyse des réalités de la société et à élaborer les moyens nécessaires à l'expression collective de celles-ci ». Mais les compagnies resteront encore longtemps à la marge des processus d'élaboration, d'organisation et de révision des politiques culturelles.
- 4 Elles n'intègrent le secteur professionnel des Arts de la scène de la Fédération Wallonie-Bruxelles² qu'en 2003 via le Décret-Cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement (modifié le 13 octobre 2016). Un arrêté d'application s'en suit. Il est inspiré de la circulaire de 1984, que le secteur avait largement contribué à rédiger. Cet arrêté régit – encore aujourd'hui – les missions des compagnies de théâtre-action, à savoir (article 2) : « le développement, avec des personnes socialement ou culturellement défavorisées, de pratiques théâtrales visant à renforcer leurs moyens d'expression, leur capacité de création et leur implication active dans les débats de la société ; la production et la diffusion de créations théâtrales qui constituent leur expression collective ».
- 5 Pourtant l'ancrage juridico-formel auquel est progressivement parvenu le théâtre-action ne l'épargne pas d'inquiétudes fondamentales. Au niveau des textes réglementaires et législatifs, déjà, cette interrogation est perceptible. En effet, des changements de terminologie sont intervenus sur le plan de la désignation du public-cible : parler de « personnes » culturellement ou socialement défavorisées plutôt que de « couches » d'une population : ce n'est pas anodin ; le fait de renoncer aux termes de

« connaissance critique » et d'« expression collective » pour y préférer ceux de renforcement de la « capacité de création » et d'« implication active », non plus. La personnalisation – et le désenchantement de l'individu par rapport à des collectifs structurés et identifiables – sont des marqueurs bien lisibles de mutations sociales intervenues au cours de ces cinquante dernières années. Elles affectent particulièrement le théâtre-action, qui – par la nature de son activité et l'identification de son public-cible – y est très directement confronté.

- 6 Ce sentiment d'un tournant dans le théâtre-action s'exprime de manière encore plus vive dans les propos des comédiens-animateurs. À les suivre, on prend la mesure d'un temps doré où l'animation théâtrale aurait trouvé à se déployer dans toute sa splendeur. Les animateurs rencontrés au cours de mon enquête font fréquemment état du cadre d'opportunité au sein duquel se seraient développées leurs pratiques. Ils rappellent que le théâtre-action se serait constitué au creux d'une vague très militante. *A contrario*, l'époque actuelle se donnerait comme un défi nouveau : « tout ça est arrivé dans une mouvance... ça tombait bien début des années 70... Là, maintenant, y a sans doute quelques choses à revoir ». « J'ai l'impression parfois qu'il y a des choses qui se sont asséchées ». Ou encore : « C'est vrai que dans les années 70, il y avait un réseau, il y avait un lien entre le théâtre et l'associatif militant » ; « on allait à la rencontre du monde ouvrier ». Le sentiment exprimé est souvent teinté de nostalgie. « C'était la grande époque de l'autogestion » et aujourd'hui « on est un peu dans l'occupationnel de gauche réformiste, pas très révolutionnaire... c'est mon sentiment à moi et j'en suis très triste ». De nombreux aspects de la pratique sont concernés par ces mutations : le public est de moins en moins ouvrier, les espaces d'intervention sont de moins en moins des usines, les partenaires de moins en moins des syndicats ou des collectifs structurés. Bref, s'impose – dans ces discours – le constat d'un découplage entre les compagnies de théâtre-action et les structures militantes, par l'effondrement de ces dernières.
- 7 Il n'est donc pas étonnant que dans bien des cénacles – et aussi dans le théâtre-action – se pose la question du militantisme et de l'engagement. C'est en prenant au sérieux ces interrogations et la petite musique nostalgique qui les accompagne, que s'est entamée une plongée ethnographique dans les ateliers-théâtres avec pour intention d'y observer ce qui se fait concrètement dans la pratique et tenter d'y déceler les ressorts d'un engagement particulier.

L'engagement en présence

- 8 Face à ce qui est d'abord apparu comme un trouble – ou à tout le moins une perte de repères – pour les comédiens-animateurs, la piste de travail que j'ai adoptée fut de *décrire*. Décrire minutieusement des processus concrets et, ce faisant, tenter de les comprendre, de les ressaisir. S'écarter un temps des discours pour observer les actions et les interactions, en allant au plus près du dispositif, de ses équipements matériels et cognitifs. C'est à travers cette exigence descriptive que l'enquête a rejoint les assises de la sociologie pragmatique, dans cette idée que la description ouvre à la compréhension et à la saisie des processus concrets, qu'elle permet de saisir les dynamiques à l'œuvre – y compris critiques et militantes. Pour cela, il s'agissait d'entrer dans des micro-situations et des micro-épreuves en faisant l'hypothèse que les enjeux sociaux profonds des pratiques étudiées se révéleraient à cet endroit. En cela, le regard du chercheur

tend à « politiser le réel » (Lemieux, 2018), mais « à la racine », sans qu'aucune cause ou lutte ne soient préjugées. Les analyses sont alors enveloppées dans le mouvement même de la description.

- 9 Ainsi, l'écriture rend compte d'un dispositif composé de trois phases. Tout d'abord, il s'agit d'entrer dans l'atelier, de s'y installer. Ensuite, un temps de composition créative permet aux participants de constituer un « magasin de la création ». Cela se produit au travers d'épreuves expressives que les comédiens-animateurs aménagent spécialement. Enfin, vient le moment de préparation de la représentation, où l'horizon public s'impose et réclame certains ajustements.

Depuis l'atelier-théâtre...

- 10 Lorsqu'on interroge les participants sur leur entrée dans un atelier-théâtre, ils sont assez démunis pour en parler. Tant au niveau de leurs motivations que du processus ou de l'expérience à laquelle ils seront *in fine* confrontés, les mots semblent manquer. Certains cherchent un espace « ouvert » dans un système de contraintes qui les met sous pression (pour se réinsérer, « faire quelque chose », être actif). D'autres poursuivent une quête plus intérieure, après une dépression, une maladie physique. D'autres encore cherchent à quitter un quotidien. Tout simplement, à rencontrer d'autres personnes.
- 11 Du côté des animateurs, l'enjeu est d'abord de travailler à la mise en place de la « confiance » nécessaire pour que chacun puisse s'exprimer. Ils s'attèlent à former « un collectif qui fonctionne » : « quand tu arrives, tu te rends compte qu'ils [les participants] ont besoin parfois d'un préambule. Pour prendre l'espace, pour qu'ils soient plus rassurés sur un espace théâtral, à partir de jeux qu'on fait ensemble ». Bref, ils créent « un groupe, un collectif, des individus qui sont à l'aise et des gens qui osent prendre la parole », car « l'important, c'est eux ». Les animateurs veillent aussi, dans ce premier temps, à éloigner l'objectif public inhérent à l'idée de spectacle et tentent de placer les participants dans un présent, où il est permis de s'installer. Il s'agit de « prendre le temps », de « ne pas brusquer », « ne pas forcer » car « c'est un processus qui demande du temps ». En tant qu'animateurs, ils n'ont « pas envie d'arriver à... un résultat ! ». À leurs yeux, « c'est le processus : comment les gens arrivent et terminent » qui compte. Au cours des premières séances, l'attention est ainsi portée presque exclusivement au plaisir de « passer du temps ensemble », de « s'ouvrir à l'autre ».
- 12 Pour permettre au groupe de s'installer dans cette présence partagée, divers exercices sont mis en place. J'ai pu observer la façon dont les corps peuvent devenir un canal d'approvisionnement mutuel entre les participants. Ainsi, ils recevront par exemple pour consigne de se mettre en mouvement dans l'espace (le « plateau ») et de « prendre contact » avec un autre participant « sans les mains ». Mais comment aborder le contact avec l'autre en ignorant l'organe évident du toucher (les mains) ? Chercher l'issue à cette injonction incongrue permettrait l'instauration d'une relation inédite dans la mesure où, comme le dira le comédien-animateur, « les mains, elles... elles ont l'habitude de toucher », « c'est avec les mains qu'on touche tout. Ici je vous demande d'entrer en contact sans les mains ». Plus encore, lorsque la prise de contact corporelle a lieu, elle doit – toujours suivant la consigne donnée – se poursuivre. Extrait du cahier de terrain :

La machine humaine, sans les mains : L'ensemble des participantes occupe le plateau. Elles marchent lentement. Deux participantes se frôlent avec la tête. Elles continuent à évoluer dans l'espace tout en restant en contact. Deux autres participantes entrent en contact avec le dos. Elles marchent de côté. Tout se passe très lentement. Une troisième participante est intégrée dans ce groupe qui évolue dos-à-dos. L'animatrice s'approche alors du groupe des « têtes-à-têtes » qui se grattent et se frottent à la manière de chats. Elle l'invite progressivement à entrer en contact avec celui des dos. Se forme progressivement une « machine humaine » en mouvement et à cinq corps. Les dos ont trouvé appui sur les bras et quelques têtes sont entrées en contact avec les deux têtes initiales. L'ensemble évolue en plein contact corporel sous un rythme lent mais régulier. Après quelques mouvements, l'animatrice arrête l'exercice.

Chacune des participantes est invitée à exprimer son ressenti. Cela tourne autour d'un contentement, d'un étonnement, d'un plaisir à s'être retrouvées les unes contre les autres. L'une des participantes s'étonne particulièrement de s'être laissée porter de la sorte. Elle tient en effet pour acquis qu'ayant perdu sa maman très jeune, « le contact, ce n'est pas vraiment [son] fort ». Elle semble étonnée d'elle-même. Ne comprend pas bien comment son corps a suivi ce mouvement. Elle paraît un peu déboussolée.

- 13 C'est donc tout un rapport attentif à l'autre qui s'institue dans ces rencontres corporelles organisées par le dispositif. Et, bien que de nombreux exercices mobilisent la parole, la rencontre muette et corporelle semble porter la possibilité d'un rapprochement spécifique.
- 14 Par ailleurs, l'animateur, lorsqu'il décrit son travail, insiste aussi beaucoup sur l'« énergie » : il s'agit de « mettre les gens dans une certaine énergie », de « faire se rencontrer des énergies différentes ». Les exercices concernent le développement de l'« écoute » et de la « disponibilité » à l'autre. Ce qui est visé, c'est un état affectif particulier où l'agir peut s'ancrer différemment. Par exemple les participants, disposés en cercle, réalisent en même temps un mouvement de balancier du bras. Au cours de cet exercice, le comédien-animateur précise : « Ce n'est pas ton rythme, ni le mien, c'est le rythme de tout le monde ». L'animateur enjoint ici les participants à une attention rythmique qui nécessite de se rendre réceptif à ce qui se passe autour de soi et d'accepter de s'y ajuster, de manière pré-réflexive.
- 15 L'appel aux expressions émotionnelles et leur mise en partage sont également des axes de travail. À cet égard, l'exercice du « Chant des sirènes » inspiré d'Augusto Boal est un classique :
- « C'est un exercice où les gens sont les yeux fermés et ils réfléchissent à une histoire, une oppression qu'ils ont vécue. 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 » (Boal, 2004).
- 16 Travaillant sur l'écoute du cri et du souffle, cet exercice cherche à connecter, à rapprocher, à mettre en phase. D'ailleurs, l'animateur veille : « Si quelqu'un est seul, moi, en tant qu'animateur, je vais aller avec cette personne-là ». Par cet exercice, on

perçoit aussi comment les jeux de miroir, de contagion émotionnelle et d'échos favorisent le tissage progressif d'un collectif, les conditions d'un partage.

- 17 L'installation dans le présent, l'invitation au rapprochement des corps, l'harmonisation des rythmes et la mise en résonance d'états émotionnels constituent autant de dimensions essentielles du travail du comédien-animateur en atelier-théâtre. De telles interventions visent, en fait, l'élaboration d'un climat spécifique où, peu à peu, s'impose une manière particulière de se coordonner. Le cœur de cette enquête réside précisément dans la mise au jour de cette modalité de coordination que je proposerai d'appeler *l'engagement en présence*. Une mise en forme que j'ai forgée dans la discussion avec d'autres figures sociologiques de l'engagement.

Au regard d'autres modalités d'engagement

- 18 La sociologie des régimes d'engagement³, en effet, est apparue particulièrement féconde pour déplier les différentes dimensions observées dans les ateliers de théâtre-action. C'est dans ce dialogue, et par l'inscription de l'objet théâtre-action dans cet espace théorique, que s'est révélé un registre de l'action où le sensible, l'intime et le proximal cherchent à se relier à des enjeux politiques. Aussi convient-il, pour saisir la singularité de mon enquête, d'avoir aussi à l'esprit les trois régimes d'engagement développés par Laurent Thévenot (2006, 2011).
- 19 Ainsi, le « régime en familiarité » traduit un niveau de coordination très intime. La personne est engagée dans l'action selon des attaches particulières, bien connues d'elle. Les situations que l'on peut rapporter à ce type d'engagement constituent des routines. Laurent Thévenot distingue un deuxième régime, celui du « plan », qui suppose que la personne soit traitée « comme un individu autonome et clairement détaché de son environnement, porteur d'un plan d'action où elle évalue et définit ce qui importe. L'environnement matériel est saisi dans des fonctionnalités qui soutiennent la réalisation du plan et donc de l'individu » (Thévenot, 2006, p. 12). Un troisième régime serait celui de « la justification », qui renvoie à un agir situé à un niveau très public, ancré dans le verbe et qui s'observe lorsque les exigences de publicité sont importantes, lorsqu'il faut se mettre d'accord en argumentant, par écrit ou oralement. Alors, « les personnes et les choses engagées dans l'action justifiable sont qualifiées selon des ordres de grandeur qui permettent des évaluations adossées à des biens communs (*Ibid.*) ».
- 20 Qu'en est-il maintenant de l'engagement des participants dans un atelier-théâtre ? Sous quel régime pourrait-on considérer les observations que j'ai pu y faire ? Bien sûr, on peut distinguer dans ce contexte des formes d'engagement en *plan*, en *familiarité* ou en *justification*. Mais ces différents régimes ne suffisent pas à rendre compte de ce que j'ai pu observer.
- 21 Dans l'atelier-théâtre, un engagement particulier s'institue. Il suppose une certaine intimité, assurée par la confiance que chacun peut faire à l'autre et à un environnement que soutient l'animateur. Il s'agit d'une certaine manière (ces termes ne sont pas employés dans l'ouvrage) d'une « confiance dispositive » (Belin, 2002). En effet, la mobilisation de l'instrument théâtre assure un certain nombre de garanties qui permettent de s'engager. Par exemple, peu importe le plus souvent de démêler le « vrai » du « faux » au sujet de ce qui est raconté. Une convention de flottement agit : elle représente un gage de confiance pour des participants pris dans des épreuves

expressives où des risques de dévoilement de soi existent. Ceci favorise l'expression d'attaches et d'histoires intimes/personnelles. Par ailleurs, en n'exigeant pas systématiquement le développement argumentatif ou démonstratif des arrière-plans conventionnels mobilisés dans les récits ou lors de prises de paroles informelles, le dispositif ouvre à un engagement dégagé des contraintes de la justification, permettant l'allusion poétique, l'emploi de la métaphore, etc.

- 22 Dans ce contexte, des dispositions et capacités spécifiques se manifestent. Elles sont certes stimulées et soutenues par l'action professionnelle de l'animateur mais pourraient certainement être observées dans d'autres contextes, en l'absence de ces sollicitations externes ou en relation avec d'autres. Un tableau organise plus explicitement la discussion entre l'engagement en présence et les autres modalités d'engagement⁴.

RÉGIMES D'ENGAGEMENT	En familiarité personnelle	En plan projeté par l'individu	En justification publique par le bien commun	En présence par la perméabilité (à soi, à autrui et à la situation)
Pouvoir investi	aisance dans l'attachement	autonomie du porteur de projet individuel	grandeur qualifiant pour le bien commun	ampleur de l'interaction, du sens
Bien engagé	aise (convenance personnelle)	réalisation de soi dans le projet (convenable du plan)	participation au bien commun (de convention collective)	faire une expérience, éprouver (en convergence)

- 23 Tout d'abord, il y a le pouvoir de la présence par la perméabilité (à soi, à autrui et à la situation). En amenant la question de la perméabilité (ou de la porosité, qui pourrait être un terme équivalent), il s'agit de suggérer une capacité spécifique. Celle-ci suppose une reprise de la distinction opérée habituellement entre posture active et passive. Être perméable, c'est, à la fois, se donner et recevoir. La mise en disponibilité de soi, de ses sens, de ses ressentis (émotions, corps, etc.) devient ici une capacité spécifique, importante pour un engagement en présence. Autrement dit, le pouvoir en jeu est de parvenir à projeter vers l'autre ou dans la situation quelque chose de soi mais d'une manière qui n'empêche pas de recevoir. L'expression de soi ne doit donc être ni trop volontariste, ni cabotine mais plutôt délicate, ouverte, suspendue. En présence, il convient de parvenir à faire place aussi à ce qui surgit.
- 24 Ensuite, la réussite d'un engagement en présence (et la manifestation du pouvoir ainsi investi, cf. tableau) repose aussi sur l'ampleur que le participant va parvenir à conférer à l'interaction dans laquelle il s'engage. Ce qui aurait pu apparaître (pour d'autres, dans un autre contexte) comme tout à fait ordinaire, voir inintéressant, se voit ici attribuer du sens. L'ampleur suppose donc une capacité à prodiguer les soins et les attentions nécessaires à l'interaction pour y déceler ce qui s'y joue, parfois discrètement. Pour ce faire, il convient de savoir se rendre attentif, vigilant ; de parvenir à se placer en situation de veille et d'écoute. Cette manière de se relier au monde fait alors naître de

possibles attachements, affects ou émotions qui dépendent étroitement du lien que l'on a établi avec les choses et les êtres pris dans cet environnement.

- 25 Au-delà de l'ampleur, on pourrait aussi parler de l'intensité éprouvée. Il s'agirait alors d'explorer la possibilité d'un approfondissement de la présence, sur un axe non plus horizontal, mais vertical. C'est ce que suggère, d'ailleurs, Jean-Louis Genard avec son idée de « grandeur intensive » dans la discussion qu'il consacre aux travaux de Laurent Thévenot. Il écrit :
- « l'attachement semble bien être une grandeur intensive et cette dimension d'intensité mériterait me semble-t-il d'être davantage explicitée, en particulier parce que le régime du proche, compris à partir de l'idée d'aise, est pensé d'abord selon une modalité d'intensité faible (mais, rappelons-le, sous la présupposition d'une importance forte), dans la congruence d'actes routiniers, la construction de l'aise répondant d'ailleurs à une logique de désintensification » (Genard, 2011).
- 26 En poursuivant l'idée, on peut s'interroger sur un engagement en familiarité (de faible intensité) et un engagement en présence (de plus forte intensité). Pour sa part, Jean-Marie Schaeffer identifie l'expérience esthétique à une relation cognitive dans laquelle on s'engage toujours librement (Schaeffer, 2015, p. 247). Elle consiste selon lui en une mobilisation de l'attention en vue d'un plaisir. Ainsi, l'expérience esthétique reposerait sur une boucle entre l'attention et l'émotion. Plus exactement, le processus s'alimenterait à deux variables qui dépendent « du "signal" esthétique et de l'arrière-plan cognitif de la personne ». Il s'agit de la fluence et de la surprise. Autrement dit, la recherche de plaisir est à l'origine d'une disposition attentionnelle librement adoptée, qui se voit entretenue lorsqu'elle est, à la fois, accueillie dans un *flow* (mouvement fluide) suffisamment confortable et stimulée par une surprise venant alimenter la curiosité. Tout ceci permettant de (ré)alimenter la boucle de la recherche de plaisir.
- 27 Le régime exploratoire développé par Nicolas Auray en discussion avec Laurent Thévenot comme étant distinct du plan, du familier et de la justification, amène aussi à cette question de la surprise et de l'intensité. Plus exactement, le régime exploratoire souligne les bienfaits et les plaisirs relatifs au « butinage », à la « cueillette » dans un environnement exploré librement (Auray, 2010). L'auteur parle de communautés « ouvertes et curieuses » pour rendre compte d'une manière de s'engager par ces « tâtonnements incertains ».
- 28 Au regard des propositions de Jean-Louis Genard sur l'intensité du familier, des résonances avec l'exploration chez Nicolas Auray et à partir de mes propres observations, il me semble que certaines dimensions de ces expériences variées s'inscrivent dans un registre que l'on pourrait qualifier d'esthétique au sens de Jean-Marie Schaeffer. En fonction de l'intensité éprouvée, de la balance entre fluence et surprise, une gradation s'opèrerait ainsi entre le familier, la présence et l'exploratoire. C'est là une hypothèse que j'en viens à soumettre à la discussion.
- 29 Enfin, le bien engagé (ou bienfait) serait ici l'expérience pure. L'expérience pour ce qu'elle amène de sens et de sensible, en tant que tels. Mais aussi en tant qu'elle se réaliserait, en présence, dans la convergence avec d'autres êtres. Dès lors, il reste à interroger la possibilité d'un partage, d'une mise en commun, d'un engagement mutuel dans ce régime. Dans les différents rapports esthétiques au monde (familier, présent, exploratoire), la mise en partage est en effet délicate. Elle réclame la persistance d'un ancrage personnel fort et repose le plus souvent sur des lieux communs qu'il faut parvenir à investir. Suite aux observations réalisées en atelier, en ce qui concerne

l'engagement en présence, c'est donc bien l'idée de « convergence » qui évoquerait le mieux ce processus de mise en commun. Dans l'atelier-théâtre, les accommodements se dessinent très lentement : d'abord, en petit groupe, les participants se rapprochent, physiquement, émotionnellement, par différentes voies, en prenant appui sur différents supports ; puis, quand un spectacle se constitue, progressivement il importe que le public aussi puisse « être-dedans » et se voit embarqué sensiblement dans ce partage d'expériences. Ceci réclame de forger des prises (lieux de médiations ou de traductions) dont les qualités permettront d'amener chacun – étranger/étrangère au groupe de base – à éprouver, en première personne, ce qui est exprimé. Bref, à converger vers l'expérience, ici du groupe de théâtre-action. Lorsque cette convergence est réussie, on parle volontiers d'harmonie.

Quelles potentialités critiques ?

- 30 Fondamentalement, en ouvrant un espace alternatif d'engagement tel que la présence, l'atelier-théâtre soutient une forme de critique. Celle-ci porte, avant tout, sur le scénario d'un engagement presque systématiquement rabattu au plan. En effet, les sociétés occidentales contemporaines nous amènent de plus en plus à évoluer dans un empire du standardisé, du garanti, du prévisible, évaluable, mesurable, etc. Face à cela, la présence est une alternative. Parallèlement – et comme je vais le souligner – cet engagement se refuse aux dérives du familier qu'il convient de comprendre et situer au regard des politiques d'activation que déploient depuis plusieurs années la Belgique dans le cadre d'un État social actif dans ce pays ⁵.
- 31 Dans la mesure où de nombreux ateliers-théâtre se réalisent dans le cadre de partenariats avec des services d'insertion ou de prises en charge de personnes vulnérables, en effet, l'atelier-théâtre est directement concerné par le contexte d'État social actif que nous connaissons maintenant un peu partout en Europe. En bref, ces politiques d'activation placent au cœur de leur fonctionnement des principes tels que la mise sous contrat et sous projet ; l'hyper-valorisation d'un individu autonome, jugé intrinsèquement capable de formuler et de suivre une volonté ; la personnalisation et la singularisation de l'aide, etc. Ainsi, les pressions conjuguées du plan (par la mise en projet et le contrat) et du familier (par l'individualisation de l'aide et le souhait de « se rapprocher » des personnes) s'incarnent dans les politiques de l'État social actif. Or, en favorisant un engagement en présence (plus lent, moins fonctionnel, relativement détaché de la question des résultats, des objectifs, etc.) le dispositif de l'atelier-théâtre répond, en creux, à ces pressions planificatrices. Ainsi, se révélerait même la première de ses potentialités critiques : l'ouverture d'un espace d'engagement libéré d'un format « normalisé » de coordination.
- 32 De plus, le dispositif interroge les « rapprochements » effectués sous couvert d'une meilleure prise en compte des spécificités individuelles. En théorie, la personnalisation permettrait à chacun de gagner en aise, voire en authenticité. Mais l'emprise de la logique particulariste et subjectivante peut aussi mener à une « tutelle de l'intime » (Franssen & De Coninck, 2007) possiblement irrespectueuse des personnes invitées à tout livrer d'elles, sans filtre, sans fard, sans protection. Bref, c'est le risque de l'intrusion. Sur ce point et en contraste avec ces constats, j'ai pu observer au cours des ateliers combien l'acceptation de la composante fictionnelle revêt une dimension apaisante. Les participants peuvent légitimement minorer, exagérer, enjoliver,

dramatiser leurs histoires. Le comédien-animateur n'exerce pas, à cet égard, un soupçon méthodique : il n'est pas à la recherche de preuves systématiques du bien-fondé du récit et de sa véracité. Au contraire, puisque « à un moment donné, il faut boucher les trous... inventer des choses... qui vont permettre de donner une cohérence à la dramaturgie ». Bref, c'est avec tact, dans une atmosphère détendue, ludique, ouverte au jeu et aux détours fictionnels que l'intime est convoqué. Le décalage est conséquent entre le rapport sensible privilégié dans l'atelier, qui vise à alimenter une narration et une propédeutique de l'« être-avec », et celui pratiqué dans le cadre de nombreuses politiques sociales d'activation. Des politiques au cœur desquelles l'intime semble être la contrepartie offerte par l'utilisateur pour la prise en charge, par un service ou une personne, de l'un de ses besoins.

- 33 Enfin, en deçà de ces deux critiques essentielles vis-à-vis des pressions dispositives de l'État social actif à s'engager en plan ou en familiarité, on peut aussi insister sur la prise en compte de la vulnérabilité en tant que fondement anthropologique de base dans l'atelier-théâtre. Plus encore, on peut raisonnablement penser qu'il s'agit là d'une forme discrète, mais puissante, de critique que le théâtre-action pratique. Je m'explique. Puisqu'en effet les comédiens-animateurs sont vigilants, à l'écoute des participants : ils tendent ainsi à réinscrire toujours, pour la comprendre, la personne dans son environnement relationnel et social, dans la complexité de son histoire, y compris corporelle et sensible. Ceci amène à minorer et/ou mettre en perspectives les seules coordonnées anthropologiques de la rationalité, de la volonté et de l'autonomie, qui parfois s'imposent durement.
- 34 Pourtant, les comédiens-animateurs assument peu cet aspect critique de leur travail, à tout le moins dans les discours. Ils refusent souvent d'être associés à l'idée de soin et de *Care*. Surtout les plus anciens d'entre eux qui craignent la confusion avec le monde de la clinique, de la psychologie ou de la thérapie. Comme si la militance et le soin étaient deux mondes à opposer. Or, le théâtre-action ne s'en trouverait-il pas libéré, s'il sortait d'une appréhension du politique uniquement comme recreation d'un collectif composé d'individus autonomes et loquaces, soudés dans leurs communes volontés ? Le politique peut traverser l'intime et le prendre pour socle, au travers des singularités de chacun. C'est d'ailleurs ce que les descriptions ethnographiques que j'ai rassemblées dans mon ouvrage montrent. L'engagement peut se jouer *ailleurs* que dans l'expérimentation de la puissance de collectifs stables et durables, identifiés par leurs combats. Les principes de la politisation sont aussi à comprendre dans ce processus jalonné de petites attentions visant à renforcer un libre exister ; à soutenir les potentialités et expressions de modes et de manières de vivre qui, sans de tels supports, pourraient se laisser conduire jusqu'à leur anéantissement.

BIBLIOGRAPHIE

- AURAY N. (2010), « Les technologies de l'information et le régime exploratoire », dans VAN ANDEL P. & D. Boursier (dir.), *La Serendipité dans les arts, les sciences et la décision*, Paris, Éditions Hermann, pp. 329-343.
- BELIN E. (2002), *Sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université.
- BIOT P. (1996), « Le Centre du Théâtre Action », dans BIOT P. (dir.), *Théâtre-action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences*, Cuesmes, Éditions du Cerisier.
- BIOT P. (dir.) (2006), *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)*, Cuesmes, Éditions du Cerisier.
- BOAL A. (2004), *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris, Éditions La Découverte [1^{ère} Édition Maspéro, 1978].
- BOLTANSKI L. & È. CHIAPPELLO (1999), *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Éditions Gallimard.
- FRANSSSEN A. & F. DE CONINCK (2007), « Aux frontières de la justice : gestion des risques et tutelle de l'intime », dans CANTELLI F. & J.-L. GENARD (dir.), 2007, *Action publique et subjectivité*, Paris, LGDJ, Droit et société, vol. 45, pp. 117-132.
- GENARD J.-L., 2010, « Les politiques culturelles de la Communauté française de Belgique: fondements, enjeux et défis », dans SAINT-PIERRE D. & C. AUDET (dir.), *Tendances et défis des politiques culturelles. Cas nationaux en perspective*, INRS, Presses de l'Université Laval, Québec, pp. 179-218.
- GENARD J.-L. (2011), « Investiguer le pluralisme de l'agir », *SociologieS* [En ligne] <http://sociologies.revues.org/3574>
- LEMIEUX C. (2018), *La Sociologie pragmatique*, Paris, Éditions La Découverte.
- SCHAEFFER J.-M. (2015), *L'Expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard.
- THÉVENOT L. (2006), *L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, Éditions La Découverte.
- THÉVENOT L. (2011), « Grand résumé de *L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte, 2006 », *SociologieS* [En ligne] <http://sociologies.revues.org/3572>
- THÉVENOT L. (2019), « Des arts de prendre part : théâtre et politique », Postface à BRAHY R., *S'engager dans un atelier-théâtre. À la recherche du sens de l'expérience*, Cuesmes, Éditions du Cerisier.

ANNEXES

LÉGISLATIONS

Circulaire 1984 : circulaire du 6 mars 1984 relative à la reconnaissance et au subventionnement du théâtre-action.

Décret-cadre du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène (MB 19 mai 2003).

Arrêté 2005 : Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, pris en application du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène (23/05/2005 MB 2 août 2005).

NOTES

1. Actuellement, 20 compagnies : Théâtre de la Communauté ; Compagnie du Campus ; Théâtre de la Renaissance ; Théâtre des Rues ; Théâtre Croquemitaine ; Collectif 1984 ; Brocoli Théâtre ; Théâtre des Travaux et des Jours ; Théâtre du Copion ; Studio-Théâtre ; La Compagnie Maritime ; Acteurs de l'Ombre ; Compagnie Barbiana ; La compagnie Espèces de ; Alvéole Théâtre ; Le Grand Asile ; Théâtre du Public ; Théâtre & Réconciliation ; Compagnie Buissonnière ; Collectif Libertalia.
 2. Alors appelée Communauté française de Belgique.
 3. En particulier, l'ouvrage fondateur de Laurent Thévenot (2006) mais aussi ses développements préalables sur les conventions, les collectifs, les émotions, le familial ; ainsi que les prolongements empirico-conceptuels apportés à cette sociologie depuis son origine, notamment par Marc Breviglieri, Nicolas Auray, Luca Pattaroni et Joan Stavo-Debauge.
 4. Les quatre premières colonnes ont été élaborées et renvoient aux concepts développés par Laurent Thévenot. La cinquième colonne témoigne de mon propre travail empirico-conceptuel.
 5. Ce terme « État social actif » et les grands principes y afférents sont inscrits dans la déclaration gouvernementale de juillet 1999 suivant l'accord fédéral du 14 juillet 1999.
-

AUTEUR

RACHEL BRAHY

Université de Liège, Belgique - Rachel.Brahy@uliege.be