RAPPORT DE RECHERCHE

LA MÉDIATION CULTURELLE

EFFET DE MODE, MISSION OU NÉCESSITÉ ?

4 FÉVRIER 2013

Projets Quartier et expérience artistique : l'en-deçà des mots et l'au-delà des maux[£]

Résumé

Les projets participatifs du Théâtre les Tanneurs se révèlent singuliers voire même uniques dans le champ des partenariats entre institutions culturelles et institutions sociales tant par leur conjugaison autour de la programmation artistique annuelle que par l'idée que la médiation culturelle – loin de se cantonner à n'être que le moyen de favoriser une meilleure réception des œuvres – doit bien sûr permettre l'accès à la vision et la critique desdites œuvres mais aussi encourager à la création, au montage et au fait de jouer une œuvre et ce, peut-être même avant toute autre chose. En effet, vivre une expérience artistique de long-terme dans l'espace-temps privilégié sinon « suspendu » d'une scène de théâtre ou d'un atelier permet de se départir de ses rôles, statuts et position sociale, et ce faisant, de pouvoir s'imaginer d'autres possibles, d'errer dans de nouveaux imaginaires et, par-là, de créer les conditions de son émancipation. Cela se vérifiant encore plus si l'on prend en compte les participants les plus précarisés.

[£] Lionel Thelen, *Sociologue des Précarités et des Relations Art-Société*, lepres.lassp@gmail.com

Journée « La Médiation Culturelle : Effet de mode, Mission ou Nécessité »

Rapport de recherche

Projets Quartier et expérience artistique : l'en-deçà des mots et l'au-delà des maux[£]

Le metteur en scène n'est plus un roi omnipotent, mais le membre, sans doute le plus important, d'une famille réunie pour créer sans que personne ne se sente dépossédé de quoi que ce soit. Thierry Thieû Niang

1. Introduction

La médiation culturelle[1] et, partant, le regard que porte une Société, la nôtre, sur ce qui constitue sa spécificité propre – c'est-à-dire la manière dont elle se met en scène *in se* et *per se* et ce, au-travers d'un mouvement permanent de réappropriation de ses traits culturels passés et présents (tout en essayant d'en imaginer les *à venir*) – est fille de Démocratie. Elle éclot et s'épanouit dans un environnement où non seulement la Culture est libre mais où l'attention se porte sur l'accès de tous à celle-ci. La Démocratie c'est non seulement « la liberté formelle d'accéder à » mais surtout « la liberté *réelle* d'accéder à ». Dans le cadre de ce travail, c'est évidemment l'accès à la Culture qui est mis à l'épreuve. Beaucoup trop de personnes, de tous milieux mais plus encore dans les milieux dits défavorisés n'ont d'accès à la Culture que dans sa version la plus édulcorée et la moins participative. « Avoir le droit de » n'implique en effet pas qu'un contexte favorable à l'utilisation de ce droit ait été mis en place. Le non-recours au droit à l'accès à la Culture est au moins, si pas plus, développé que celui concernant l'accès aux soins ou aux bénéfices sociaux[2] mais est sans doute encore moins étudié, sans doute du fait qu'il ne prive pas la personne de biens ou de services perçus comme répondant à des besoins primaires.

Au sein du rapport bisannuel[3] du service de lutte contre la pauvreté (volume 3, 2006), dans l'orientation 7, se trouve cependant la note de bas de page suivante : « *Une enquête de Welzijnsschakels et du Forum flamand de lutte contre la pauvreté menée auprès de personnes vivant dans la pauvreté a révélé qu'un certain nombre d'aspects non financiers ont au moins autant été cités*

[£] Lionel Thelen, *Sociologue des Précarités et des Relations Art-Société*, lepres.lassp@gmail.com

[1] Pour une meilleure compréhension de cette notion aux contours aussi flous que mouvants – en fonction des axes sous lesquels on l'aborde – il peut être bon de se référer à l'excellente synthèse effectuée dans la publication d'Article 27 « *Regards sur la Médiation Culturelle* » par Mathieu Decraene pages 65-69 : cf. http://www.article27.be/outils/_docs/Regards_sur_la_mdiation_culturelle.pdf

[2] On peut prendre en exemple le statut Omnio : *« Alors que les ayants droit ont été évalué a` 850.000 personnes, en avril 2008, au moment où le Service a entamé cette réflexion, seules 147.508 avaient demandé et obtenu le statut, soit moins de 20 % des bénéficiaires potentiels.* Rapport de Lutte contre la Pauvreté, 2009, p. 17 cf. http://www.luttepauvrete.be/publications/rapport5/rap5_Rapport2009_FR.pdf

[3] Enfin, *censé être* bisannuel, le premier volume fut publié en 1994 et le troisième en 2005…

comme obstacles que le manque de moyens financiers. »[4] mais pas un mot de plus sur lesdits « aspects non financiers »… Au lecteur de trouver par lui-même. Il faut toutefois noter que cette orientation 7, huit pages consacrées au rapport des personnes vivant en pauvreté à la culture, est la première du genre dans les sept rapports bisannuels qui ont vu le jour depuis le premier en 1994. Il est évident, dans ces conditions, qu'une analyse fine de ces « aspects non financiers » n'est pas à l'ordre du jour. C'est dans d'autres écrits que peuvent se retrouver les éléments décrivant par le menu ces 'aspects non financiers', notamment les publications de l'association « *Culture et Démocratie* » qui, tout au long de la dernière décennie, a régulièrement abordé le sujet[5].

Alors même que les études sur le non-recours culturel se font attendre, le secteur, lui, bouge énormément et, à titre d'exemple, de plus en plus d'écoles de travail social offrent des cours relatifs à la médiation culturelle (ex : le colloque *Festif'Art* « Culture et travail social » organisé par l'Ecole Cardijn à LLN en mars 2012[6]).

Toutefois, le Théâtre les Tanneurs offre – dans le champ de la médiation culturelle et c'est reconnu par nombre d'acteurs y étant actifs – un cadre unique pour assurer, dans un souci de diversité et de mixité sociale, la liberté réelle non seulement d'accéder à la Culture mais, surtout d'en devenir *partie prenante*. Pour ce faire, et c'est ce qui fait tout l'attrait de cette étude, cette institution a mis en œuvre, depuis 2002, une véritable « boîte à outils » constituée de différentes 'clés' toutes diverses et pourtant toutes liées par un <u>double fil rouge</u> :

a. une trame narrative trouvant sa source dans *la programmation artistique du théâtre* ;
b. une action dans la longue durée où des projets d'orbe annuelle côtoient des ateliers qui, se pérennisant au fil des années, permettent une mise en tension permanente des participants qui, toujours plus nombreux, gravitent autour de l'institution.

Ce rapport est le fruit d'un travail de plus de trois mois sur les projets quartier, les ateliers, au premier chef desquels se trouvent les ateliers « *Jeux d'écriture* », ainsi que sur les relations qu'entretiennent le Théâtre des Tanneurs et son voisinage. Plus largement, sachant que j'étudie, depuis plusieurs années, les différentes manières d'aborder la médiation culturelle – notamment via l'expérience artistique chez les plus vulnérables d'entre nous – il me fallait comprendre au mieux ce que des personnes peuvent retirer d'une participation (ponctuelle ou suivie) aux activités proposées par les Tanneurs. De fait, une des particularités du Théâtre les Tanneurs tient dans sa situation au cœur des Marolles, un quartier multiculturel et populaire s'il en est, riche de son histoire parfois

[4] Cf. http://www.luttepauvrete.be/publications/rapport3/rapport3_2006_FR.pdf
[5] Cf. http://www.cultureetdemocratie.be/fr/outils/index.html
[6] Cf. http://www.institutcardijn.be/festifart/

bousculée – émaillée de nombreux épisodes où ses habitants firent preuve de solidarité et d'une volonté affirmée de bien-vivre ensemble – mais dont nombre d'habitants vivent souvent d'expédients et de débrouille.

2. Historique

Le Théâtre Les Tanneurs est né en 1999 d'une volonté politique. Il a pour mission d'être une vitrine du théâtre et de la danse contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles. Implanté dans les Marolles, le pouvoir subsidiant impose « *que le théâtre mette en œuvre une politique d'inscription de ses activités au sein du quartier* ». Aucun budget direct n'est alloué à cette mission. Il est précisé dans le contrat-programme que cette action se fera « *dans la mesure des moyens du Théâtre et dans le respect du travail artistique qui est sa fonction première* ».

Là se situe une des caractéristiques majeures et pour le moins ambivalente de ce type de politique : *faites-le mais avec les moyens du bord !*

Dès le départ, dans une volonté d'ouverture du lieu vers l'extérieur, l'équipe s'attelle à établir des relations suivies avec ce quartier présentant une diversité sociale et culturelle d'une grande richesse. L'envie d'attirer des publics éloignés de la culture est forte. Dès le départ, il y a l'idée d'intégrer ces actions à la programmation, d'abord de manière fortuite et puis de plus en plus voulue.

Dès 2000, une œuvre forte s'intègre dans cette dynamique et ce, plus d'un an avant le premier « projet quartier ». C'est ***J'y suis resté depuis*** avec Leïla Houari, Nedjma Hadj, Willy Thomas. Depuis le mois d'octobre 1998, Leïla Houari, Nedjma Hadj et Willy Thomas, de Dito'Dito, rencontraient chaque semaine les femmes de l'ASBL *Cactus* pour réaliser ensemble un spectacle. Ces femmes, cette écrivain, ces professionnels du spectacle devinrent les points d'ancrage d'une histoire commune. Une histoire où les liens se tissaient au coeur de la ville. La même année, Abdelmalek Kadi de Dito'Dito mit sur pied un atelier avec des jeunes de St-Josse, à l'Avenir. Ils se rencontraient une fois par semaine pour échanger leurs réflexions en toute confiance. Les jeunes de l'ASBL, séduits par le projet *J'y suis resté depuis*, rejoignirent le groupe en mars 2000. Ce spectacle fut programmé aux Tanneurs du 21 au 27 septembre 2000.

Le Théâtre posa rapidement le choix d'une politique tarifaire hors normes, favorables aux riverains et la logique de partenariats avec des travailleurs sociaux et des professeurs fut privilégiée. Petit à petit se construisirent des liens, la fonction de relation avec le quartier et les écoles fut créée passant progressivement d'un mi-temps à un temps plein. Sans pressions concernant le résultat mais avec une constante volonté de qualité, les projets naquirent et prirent de l'ampleur. Il est capital de noter

l'importance des personnes dans la réussite ou l'échec d'une démarche institutionnelle visant à toucher le 'hors-murs', *id est* d'autres institutions ou des populations différentes. Le recrutement mais surtout l'engagement personnel extrêmement fort de Patricia Balletti, qui créa littéralement sa fonction de a à z tout en mettant sur pied un impressionnant réseau de relations avec les acteurs tant culturels que sociaux ou politiques est très certainement non seulement à la base de la réussite de la multiplicité des projets de voisinage du Théâtre les Tanneurs mais surtout de leur développement et leur continuité.

Du 5 au 10 novembre 2002 se tint le premier projet quartier : le *Grand Bal des Marolles*. A propos de ce premier projet, le Soir rapporta :

« Voilà une heure et demie de bonheur, d'humour, de gorges serrées. ***Rien à voir avec un alibi d'animation sociologique de quartier.*** *Il s'agit bel et bien d'un authentique moment de théâtre à dimension humaine, qui respire autant la rigueur des professionnels que la générosité des amateurs, débordante d'énergie et d'émotion.*

Un an de travail assidu, d'initiation au jeu des regards, des corps en mouvement, des mots qui sonnent, de la captation de l'œil du public, ont transformé ces quinze habitants des Marolles en une troupe de comédiens, soudée au travers d'une mosaïque de vies.

Vivre et jouer, raconter et danser, transcender l'anecdote et l'histoire en une matière scénique qui a sa propre pulsation, métaphorique et réaliste : la mise en scène de Xavier Schaffers, qui a porté ce projet à bout de bras (avec Béatrice Didier, Etienne Van der Belen et Christophe Lagneaux aux lumières), est un petit miracle d'efficacité, bourrée d'imagination avec trois fois rien, avec surtout un sens de l'appropriation de l'espace, du rythme des groupes et de ses individualités.

L'autre miracle de ce « Bal », c'est l'écriture de Véronika Mabardi, une « éponge » sans pareille, se gorgeant des mille échos d'un quartier, redistribuant la saveur de la matière brute en séquences architecturées, poétisées, mais toujours vitales. »[7]

Dès 2003, un soutien financier est trouvé : le Président du CPAS de la Ville de Bruxelles a assisté à une représentation du *Grand Bal des Marolles*. Lorsque le Ministre fédéral de l'Intégration Sociale décide d'allouer un budget aux CPAS pour faire de l'intégration par la culture et le sport, le CPAS de la Ville de Bruxelles signe un partenariat annuel avec le Théâtre les Tanneurs. Ce soutien sera renforcé ensuite par un financement complémentaire de l'Echevinat de la Ville de Bruxelles. Ces moyens additionnels permettront de maintenir la politique tarifaire et de financer de manière soutenue et non anecdotique les activités développées. Car ce n'est pas là le moindre paradoxe : le politique encourage fortement ce genre d'activités d'intégration sociale par l'art et celles-ci deviendront rapidement une obligation dûment inscrite dans le contrat-programme du Théâtre les Tanneurs comme de nombreux autres acteurs culturels et/ou artistiques. Toutefois aucun budget n'est accordé en sus pour ce faire : l'institution a carte blanche pour se débrouiller en fonction de ses

[7] Cf. http://archives.lesoir.be/theatre-les-tanneurs-creent-le-grand-bal-des-marolles-l_t-20021107-Z0MG39.html

moyens à disposition pour mettre en place une politique d'ouverture à des publics peu ou pas habitués à se rendre dans une institution culturelle.

Nous reviendrons plus longuement sur ce point dans le chapitre « *Moyens & Relations aux autres acteurs, sociaux comme politiques* ».

En tout 8 projets quartiers auront été menés à bien en 10 années et ce, à chaque fois en les incluant dans la programmation habituelle du Théâtre, au même titre que les spectacles, pièces ou performances professionnelles :

> Le Grand bal des Marolles 2002/2003
> Tout le monde s'appelle Martine 2004/2005
> Valses de Famille 2005/2006
> Les hommes quand même, titre provisoire 2006/2007
> Louis et nous 2008/2009
> 3,9 sur l'échelle de Richter 2009/2010
> We Can Be Heroes 2010/2011
> Personne(s) 2011/2012

Chacune de ces créations fut le fruit d'une connivence entre un Théâtre et des pouvoirs subsidiants certes mais surtout entre un metteur en scène et des artistes qu'ils soient professionnels ou amateurs.

Chaque metteur en scène explore à cette occasion le rapport à l'autre et de l'autre à l'art. Par exemple, Arnaud Pirault, le metteur en scène de *We Can Be Heroes* rapporte que cette performance est, selon lui, un « processus d'individuation collective » qui permet d'interroger la capacité que nous avons à nous constituer en collectif afin de mieux retrouver en nous l'individu ou « *comment peut-on constituer une communauté ouverte sur le Monde et comment chaque individu peut la constituer pleinement tout en restant soi-même, c'est-à-dire sans consensus et sans compromis obligatoire. C'est pour cela que je prends des amateurs.* »[8] Nous y reviendrons dans la partie *Expérience incorporée et (contre-)biopolitique* de cette étude.

Nous voici en 2012 avec huit Projets-Quartier réalisés dont le dernier, *Personne(s),* a été nominé aux Prix de la Critique théâtrale dans la catégorie « Meilleur spectacle de danse ». Nominé et non lauréat car quel serait l'intérêt pour le secteur de récompenser une performance d'amateurs ? Ce type de prix doit avant tout servir à une compagnie à faire connaître une création et ce, pour la faire tourner

[8] Cf. http://www.telebruxelles.net/portail/emissions/les-journaux/le-journal/14776-qwe-can-be-heroesq-en-cloture-de-la-saison-des-tanneurs

et la divulguer le mieux possible bien évidemment… L'Art pour l'Art oui mais jusqu'à un certain point seulement…

Au-delà du dernier projet quartier, Le comité de spectateurs, l'atelier Traces, les ateliers « Jeux d'écriture », les ateliers avec les artistes des spectacles programmés, les réponses aux demandes des écoles ou associations (en termes d'atelier artistique, de mise à disposition de la salle ou de matériel) sont plus actifs que jamais. Lentement constitués au fil des ans, parfois disparus (telles les veillées du lundi) mais toujours dans les mémoires : via ces ateliers la relation au quartier existe, perdure et se consolide, sans cesse renouvelée par ce que les uns et les autres y apportent, créant sans cesse de nouvelles communautés qui, par leur juxtapositions, créent des entrelacs de liens sociaux qui freinent sinon bloquent l'érosion sociale et son cortège de solitudes génératrices de souffrances dans un quartier où les personnes seules et/ou âgées et/ou marginalisées sont pléthore.

3. Moyens & Relations aux autres acteurs, sociaux comme politiques

Manque de moyens, système D, précarité permanente de nombreux artistes, faibles moyens accordés à la Culture en général et aux compagnies théâtrales en particulier, nouvelles obligations « sociales » des théâtres à présent inscrites dans les contrats-programmes (jusqu'en 2004 ce n'était que pour les Tanneurs tandis que depuis c'est imposé à tous les opérateurs théâtraux avec, à la clé une (auto-)évaluation), ces maux divers et chroniques trouvent une illustration dans la démission du précédent Directeur Artistique du Théâtre les Tanneurs, Xavier Lukomski[9] en 2009. La Communauté Française souffre, à ce sujet, apparemment plus que sa consœur néerlandophone d'ailleurs :
« *En Communauté flamande, depuis 2000, un soutien financier est prévu pour les projets socio-artistiques. À partir de 2006, cette subvention spécifique sera incluse dans la politique culturelle locale, le décret sur les arts et celui sur le patrimoine culturel.*[10] *Une évaluation des projets jusqu'en 2003 montre que l'approche artistique est de plus en plus marquée. On note également un rétrécissement du groupe cible (les projets concernent surtout les jeunes). (…) En Communauté française, on a pris conscience du rôle social de l'artiste et de la culture depuis de nombreuses années et des dispositifs structurels ont été mis en place : les mouvements d'éducation permanente, les centres culturels, les centres d'expression et de créativité, le mouvement de théâtre action… ou tout récemment Article 27. Le terrain dénonce vivement le manque de financement durable, de*

[9] http://www.lalibre.be/culture/divers/article/499439/xavier-lukomski-dans-l-impasse-pourquoi.html

[10] En Communauté flamande, il existe aussi un décret sur la politique culturelle locale (13 juillet 2001). Il permet aux communes de développer une politique culturelle de qualité et intégrée, à la taille de la commune. Lorsqu'une commune souscrit au décret, elle s'engage à lancer un processus de planification politique impliquant les différents acteurs culturels locaux. Un coordinateur de la politique culturelle doit alors être désigné. Pour la mise en œuvre de ce plan communal de politique culturelle, le décret prévoit un subside supplémentaire d'un euro par habitant pour soutenir des initiatives spéciales et innovantes.

coordination, de communication, d'information et de concertation. » (in http://www.cultureetdemocratie.be/fr/documents/note_rgp.pdf, p3)
Dans le même document on n'hésite pas à mettre le doigt sur le manque patent de moyens financiers mis à disposition du secteur afin de favoriser le contact de tous à la culture.

Comme dit plus haut, le CPAS a, depuis 2003, une convention de partenariat avec le Théâtre les Tanneurs. Ce budget sert à financer, au moins partiellement, les grands projets quartier de même que les comités de spectateurs, les ateliers traces, les ateliers d'écritures soit dans les maisons de repos, soit ouverts à tous publics, qui marchent bien. Il y a également eu les ateliers slam pour un public jeune.

Le Théâtre les Tanneurs ne pourrait, de fait, réaliser autant de projets sans le subside du CPAS, qui est de 75000 EUR/année, en moyenne. Il permet en tout une dizaine d'activités différentes ; certaines incluant plusieurs séances. Le public est mixte puisque les ateliers visent à la mixité sociale. Cela dit, il faut savoir que ce subside est une aide individuelle : le CPAS ne peut, avec ce type de subside, qu'aider une, des personnes et non une institution culturelle. Normalement ce dernier type de subside dépend des communautés et non de l'Etat Fédéral. En 2003 Johan Vande Lanotte, alors Ministre des affaires sociales – sur base du rapport pauvreté de 1994 qui disait, dans la 1ère phrase de son chapitre culture : « *on crève d'isolement avant de crever de faim* » - a développé cette politique d'émancipation sociale par la Culture et le sport. C'est grâce à cela qu'existe, depuis, ce financement récurrent.

Bien entendu, dans ses rapports avec le CPAS, le Théâtre les Tanneurs n'est pas le seul à avoir une expertise culturelle. Leur offre au voisinage n'est pas unique, il y a par exemple la *Maison de la Création* (le Centre culturel [CC] du Nord de Bruxelles) qui, eux aussi, proposent des activités théâtrales, de chant, de danse, de musique, qui se veulent aussi travailler avec le quartier, à Boeckstael notamment et là il y a des similarités entre les deux offres de service mais **produire une pièce de théâtre, la créer et la monter avec les gens, en prenant jusqu'à une année pour y arriver ça, c'est spécifique aux *Tanneurs*** et, surtout, **lié à ladite durée**. Par contre, nous dit Léopold Vereecken, du CPAS de Bruxelles et en charge des partenariats entre ce dernier et les institutions culturelles, la *Maison de la Création* peut leur monter un spectacle en deux semaines de temps avec un stage afin de réaliser une prestation qui sera unique. « *Aux Tanneurs* » ajoute-t-il « *la pièce de théâtre, elle, va être carrément inscrite dans leur programmation, elle ne va pas être one shot, elle va être présentée plusieurs fois. Cela c'est vraiment leur spécificité mais l'autre spécificité c'est que c'est un théâtre qui offre cette opportunité : la Maison de la Création n'est pas un Théâtre, c'est un centre culturel !* »

Le lieu est unique mais l'offre dans le lieu on la retrouve possiblement ailleurs (à la notable exception de la durée et cela peut faire toute la différence). Il y a aussi un hiatus entre les deux types d'institutions au niveau de la *facilité d'accès* au lieu, ainsi que nous rapporte Monsieur Vereecken: « *Un centre culturel, c'est un peu comme quand on va chez le boucher, on pousse la porte elle est ouverte, on rentre on va voir, il y a quelqu'un qui est à l'accueil, on demande un renseignement «* tiens qu'est-ce que vous faites, qu'est-ce que vous offrez ? *». Au Théâtre les Tanneurs il y a des résistances : la porte, elle est fermée, il faut sonner pour rentrer et il faut déjà que l'on sache ce que l'on veut demander, avoir déjà une idée construite dans son cerveau ! Au centre culturel on dit «* qu'est-ce que vous me proposez *», ils sortent un catalogue : «* ah bien voilà, il y a de la percussion coréenne, ceci et ceci,… *». Les Tanneurs, c'est un théâtre avec toute la sacralisation que l'on peut y mettre dans les milieux populaires donc c'est un espace pas inquiétant nécessairement mais que l'on pense fait «* pour les autres *». On a eu le cas ici : des gens qui s'interrogeaient sur les codes, quels sont les codes quand on rentre dans un théâtre ? Du coup ils s'inscrivaient dans des codes vestimentaires qui sont dépassés depuis longtemps : le gars se mettait comme on dit «* en frais *», comme quand moi gamin j'allais au théâtre et que mes parents estimaient que je devais mettre une cravate, un costume et j'allais me chauffer les fesses sur de mauvais sièges tout endimanché ! Et le gars qui arrive tout endimanché voit que le gars à côté est en jeans…On avait remarqué avec les «* Veillées du lundi *» que le Théâtre prenait un autre côté sacré qui était l'expression libre de la parole ! Les gens pouvaient se parler, de tout et on s'était même demandé avec les Tanneurs si les gens ne venaient pas parce que c'était un lieu où on peut dire les choses sans être jugé : on a une parole libre dans cet espace-là.*

Les gens ont un coût à l'entrée : le pas à faire mais cela rapporte aussi en fierté personnelle de devenir un « habitué du Théâtre ». Bien sûr les boulettes du comité de spectateurs contribuent aussi mais cela devient vite secondaire. Ainsi à la Monnaie il y a un atelier de chant, dans les lieux mêmes, avec des SDF donc pas simple. Au début le SDF y allait, pourquoi ? Pour gratter la chaleur et avoir une tasse de café, c'est un peu les boulettes du comité de spectateurs et puis les choses basculent ! Il faut d'abord en passer par-là : être rassasié pour pouvoir passer à autre chose, et finalement cela devient le lieu où l'on va pour chanter : cela donnait envie à certains SDF de se laver avant d'y aller, de se raser pour les hommes, de faire attention à la tenue vestimentaire et cela, c'est parce qu'ils savent que l'animatrice va les accueillir en faisant la « bise du matin » et cela ça change tout car ils sentent le respect. Beaucoup de retours qu'on a c'est « on est respectés quoi ! ». On n'est plus SDF chômeur ou directeur mais Paul, André, Laurent et on revient à des codes de communication plus simples. »

Pour revenir à l'unicité des Tanneurs on peut considérer que ceux-ci constituent un projet pilote mais d'autres institutions artistiques participent d'un même mouvement, tel le Musée des Beaux-Arts

pour un public jeune, avec des projets tels que « le Musée à la maison » mais là, la collaboration est plus difficile car il y a une réticence à aller dans un musée. Le CPAS a de fait eu des difficultés avec Bôzar aussi par exemple mais là le frein était l'accueil : tous les gens qui contrôlent les tickets étant des jobistes, quand ils voient un ticket qu'ils n'ont pas l'habitude de voir disent « *mais ce n'est pas valable* ! » parce qu'on ne leur a pas dit que les tickets article 27 sont admissibles.

Néanmoins, ce qui est réellement unique aux Tanneurs, c'est qu'on est souvent dans la **co-construction avec le public**. Le plus souvent la médiation culturelle, c'est toujours la même chose : « *Vous êtes tous susceptible d'être spectateurs, on peut vous montrez le metteur en scène avant et vous faire voir les coulisses* ». Les Tanneurs, c'est « *On a un projet et on va le co-construire* »… Le plus souvent, le CPAS doit inciter les gens à aller au spectacle et, idéalement, ces ayants-droit devraient justifier pourquoi ils veulent y aller et ce qu'ils en ont pensé… Une évaluation en fait ! Mais il semble que personne ne soit vraiment tenté de les obliger à le faire…

« *Les Tanneurs* », rapporte donc Monsieur Vereecken, « *c'est vraiment une co-construction et sur le long-terme, parfois un an de temps. C'est réellement spécifique. Lors des trente ans des CPAS, une troupe du coté de Gand avait monté une pièce de théâtre avec des ayant-droits et, un peu comme par hasard, sur leur propre situation. Du coup, ils étaient – à nouveau – renvoyés à eux-mêmes or ont-ils réellement besoin d'être de nouveau placés face à leur propre histoire ? C'est notamment pour éviter cela et pour éviter même que les personnes ressentent une connotation négative au fait de faire une activité « CPAS », que le CPAS a multiplié les partenariats avec des institutions culturelles plutôt que de faire l'atelier du CPAS, où c'est le CPAS qui organise…*

Une autre différence concerne le « produit » : là où l'institution culturelle va mettre l'accent sur la perfection du produit fini, l'institution sociale n'aura cure que le produit soit un peu chaotique ou la toile un peu mal fichue, ce qui importe c'est la durée ou le voyage qu'implique la participation au projet mais il y a eu des moments où, vis-à-vis d'enfants et d'ados surtout, les exigences de qualité étaient parfois vues comme exagérées. Mais il est clair que certains participants sont justement séduits par l'exigence de discipline et de qualité qui font qu'ils peuvent eux-mêmes se considérer comme des artistes à part entière.

Cela dit que fait-on de ce statut acquis au bout du chemin, quand le projet prend fin ? Est-ce que le deuil, l'acceptation de la fin de son implication forte dans un projet de longue durée signifie aussi la fin de l'illusion de se croire artiste ? Certains qui ont été mis en avant pendant toute une période puis cela s'est arrêté net, ils l'ont très mal vécu ! Je ne suis pas critique vis-à-vis des projets mais que va-t-on mettre en place comme filet, comme suivi pour ces gens-là ? Pour cela, du coup, le partenariat social-culturel doit être très présent : le partenaire culturel doit pouvoir dire : « voilà, j'ai fait ma

mission, à vous maintenant de récupérer la personne, de travailler sur ce deuil mais aussi sur tout ce qu'elle a glané de positif et qui ne reviendra pas *» et de citer l'exemple de cette personne qui n'arrivait pas à faire le deuil et se promenait partout avec son press-book en disant qu'elle était une star en énervant les personnes qui en sont venues à lui taper dessus en disant «* fous-nous la paix quoi *! »*

Je préfère que quelqu'un dise : « je suis heureux de voir que je sais faire un dessin mais je ne suis pas artiste pour la cause *» … Et bien oui : «* tous les pauvres ne sont pas des artistes *» ! On peut être critique et tout n'est pas bon, et il faut pouvoir le dire, leur dire.*

Cela dit, il y en trois-là qui veulent faire leur spectacle à trois, pour eux seuls. Voilà, quelle que soit la qualité de ce dernier, le chemin ils l'auront fait au final ! »

Il est donc bon de comprendre la complémentarité, nécessaire, entre partenaire culturel et partenaire social. Cet « entre deux eaux » idéal est bien représenté par ce qu'en dit Thierry Thieû Niang, le chorégraphe de « Personnes » : Il ne faut pas être dans la mansuétude mais pas dans la discipline à tout crin non plus, il faut prendre les gens tels qu'ils sont et savoir jusqu'où on peut aller avec eux à partir de ce qu'ils peuvent faire et, à partir de là, on co-construit quelque chose ensemble en connaissant les limites des participants et on arrive à quelque chose qui peut s'avérer magnifique tel « Personnes » avec quelqu'un qui, comme Louis par exemple, ne sait pas danser mais n'en devient pas moins un élément capital autour duquel les gens tournent : « *on ne met pas les gens dans la situation d'arriver à leur niveau d'incompétence* » ajoute Monsieur Vereecken, mi-ironique mi-sérieux.

Néanmoins« *Nous avons déjà eu des problèmes* » rapporte-t-il eu égard à certaines mises en scène « *donc, notamment avec des enfants et ce, à partir du moment où l'artiste dit : «* c'est moi l'artiste, c'est moi le metteur en scène et donc je décide de tout ici *». Les enfants arrivent là, ils sont gais, ils papillonnent, sont là pour s'amuser et leur animatrice était là et il a fallu négocier la place de l'animatrice dans la préparation du spectacle parce que le metteur en scène ne voulait pas l'animatrice or elle était garante du groupe et du bon fonctionnement de ce groupe ! Donc il a fallu lui trouver un statut et on lui a trouvé celui d'assistante metteur en scène et cela uniquement pour que le milieu théâtral l'accepte… »*

Il me relate ensuite qu'il y a maintenant une école de travail social qui vient de mettre sur pied un module de cours « culture et social » : l'Institut Cardijn à LLN. Ils ont organisé une première rencontre entre acteurs culturels et sociaux en mars 2012 (Festif'Art). « *Le dernier jour c'était un débat par ateliers sur ce qui se passe et, effectivement, certains acteurs culturels apprenaient le*

jargon du social et ils se rendaient compte qu'ils n'avaient jamais réfléchi au lien social-culturel car eux sont dans la production culturelle point. Un gars, là, donnait des cours de tango et l'aspect social éventuel de la chose lui échappait totalement, lui ce qui lui importait était la qualité de ce qu'il arrivait à sortir des participants.

Le problème c'est que non seulement la base, les gens de terrain, ne sont guère conscients de ce lien mais que le politique ne l'est pas non plus. Johan Vande Lanotte était convaincu, l'actuel président du SPP intégration sociale, Julien Van Geertsom, l'est tout autant et son collaborateur proche est convaincu de la pertinence de tous ces projets mais, ajoute-il*, c'est au niveau du décideur politique que le bât blesse : au niveau du parlement régulièrement il y a des intentions de supprimer ce budget spécifique permettant aux CPAS de souscrire des partenariats avec des institutions culturelles. Nous nous sommes coincés et ne pouvons espérer l'augmenter car c'est à considérer, doit être considéré comme une aide individuelle. Nos partenaires doivent être au plus proche de la réalité sociale. Les gens doivent être identifiés par nos services afin que l'institution culturelle puisse bénéficier de ce subside. Si on pouvait lever cela, ce serait plus facile pour nous ! Mais on ne peut tout de même pas mettre un signe distinctif sur nos ayant-droits… !*

Tant que le politique ne change pas son fusil d'épaule, il nous est impossible de nous départir de cette difficulté. C'est plus facile pour les CPAS de distribuer des tickets de cinéma à nos usagers mais quel en sera le bénéfice social ? Il ne créera pas plus de lien, ne rencontrera personne et ne discutera même pas avec son voisin et sa voisine. Le voyage, la rencontre ne se trouve qu'au travers de nos partenariats avec les institutions de création culturelle, à commencer par les Tanneurs. »

Parlant de l'émission « Rendez-vous en terres inconnues » qu'il avait vue la veille, avec comme invité Gérard Jugnot, Monsieur Vereecken tient à clôturer son discours en rappelant qu'il n'est pas nécessaire d'aller en terres inconnues pour faire un voyage tout aussi dépaysant : vivre une expérience théâtrale avec 12 inconnu(e)s peut se révéler tout aussi exotique !

Un autre partenariat fort est évidemment celui liant le Théâtre les Tanneurs avec le Cabinet de la Ministre en charge des matières culturelles et artistiques en CFB, Mme Fadila Lanaan. Une rencontre avec son principal collaborateur en charge des contacts avec les institutions théâtrales, de danse et les centres culturels, Monsieur Pol Mareschal a donc eu lieu. Globalement très en faveur de toutes les actions menées par le Théâtre les Tanneurs et fort enthousiaste à l'idée de pouvoir généraliser ce type d'actions à d'autres théâtres, il s'interroge sur la meilleure manière de développer certaines initiatives. Tenant à ce qu'une institution théâtrale le reste, il n'est pas en faveur d'institutions multi-rôles, mêlant par exemple un rôle artistique fort d'un côté et éducation permanente de l'autre. « *Qu'il y ait* » dit-il « *collaboration et complémentarité d'action entre ces acteurs-là c'est primordial*

(…) Au départ nous avions des institutions d'éducation permanente qui faisaient également de la diffusion mais nous pensons que cela doit être clairement partagé et que, dans ce cadre, les collaborations en deviennent très enrichissantes, sinon on risque d'éclater les enjeux et de confondre les missions or il est important de conserver les trajectoires des politiques sectorielles ». Il y a donc désir de maintenir une claire séparation entre les deux types d'institutions au titre que la diffusion et l'enseignement ne doivent pas être confondus.

Je me pose quelque peu en contre face à une politique qui fait fi de l'évolution de nos sociétés vers des synergies croissantes entre différents types d'institutions et également, plus singulièrement dans le cadre de l'interaction entre institutions d'éducation, culturelles, artistiques et sociales, eu égard à l'idée que les artistes ne peuvent tirer des enseignements extrêmement précieux à partager avec différents types de publics, à commencer par les travailleurs sociaux par exemple.

4. L'expérience incorporée de la *communitas* : l'implication artistique comme émancipation dans une Société figée par la peur de mal tomber

> *J'ai travaillé dans des théâtres, des opéras, des écoles maternelles et élémentaires, des lycées professionnels, des universités, des écoles d'art, des prisons et des hôpitaux. J'ai cherché avec des amateurs – enfants, adolescents, adultes et seniors – et des professionnels – danse, musique, arts visuels, théâtre, littérature – un mouvement dansé de « nos communautés de présences » : une danse partagée, ni technique, ni virtuose mais au présent, sensible et singulière à chacun et à tous ensemble. Le mouvement est partout – théâtre, opéra, cinéma, arts visuels, danse, philosophie, poésie. Il s'inscrit dans des traversées multiples entre le singulier et le collectif, le réel et l'imaginaire, l'intime et l'altérité.*
> *L'art et la culture peuvent faire émerger de nouvelles constructions solidaires et politiques. Ils travaillent à faire percevoir notre « en commun » de temps et d'espace, poursuivant un déplacement de nos pratiques et de nos regards, de nos manières de transmettre les savoirs et les imaginaires, les langages et les formes.*
>
> *Thierry Thieû Niang*

Exorde

Nous avons remarqué qu'une réduction financière ne suffit pas (toujours) à rendre l'offre culturelle accessible et qu'il n'est pas (toujours) aisé pour les publics d'investir l'espace culturel dans sa dimension participative, qu'elle soit réflexion critique ou acte artistique. Par contre, certains types d'accompagnement peuvent y contribuer. Ceux-ci nécessitent, selon nous, d'être construits avec les publics, les partenaires sociaux et/ou culturels; démarches de médiation culturelle qui suscitent nombre de questionnements, de tensions, de frictions, de renoncements, d'ajustements, de créativité, parce qu'elles croisent notamment différents enjeux philosophiques, sociaux et… culturels.

Laurence Adam, Article 27

Ce chapitre est le fruit de la rencontre entre le matériau empirique récolté au fil de ces trois mois d'entretiens et d'enquête et diverses théories d'orbe anthropologique et/ou psychosociologiques. Le spécialiste des sciences sociales s'aventure relativement rarement dans ce qu'on appelle la recherche-action, c'est-à-dire une étude qui ne vise pas seulement « à faire avancer la science » mais également, sinon surtout, à exercer une influence, avoir un impact sociétal. Pour nombre de

sociologues ou d'anthropologues, là ne se trouve pas le rôle des sciences sociales et sortir du seul regard diagnostic au profit d'un regard assertif, d'un agir, constitue sinon une hérésie du moins une transgression. A mon sens, l'hérésie consisterait plutôt à ne pas faire un effort de divulgation du savoir sociologique, anthropologique, sociopsychologique afin que tous puissent en profiter et, le cas échéant, *remodeler la Société* – non seulement via les valses hésitations de politiques trop souvent caractérisés par un manque de vision à long-terme ou n'excédant que rarement la législature actuelle – mais également via ce qu'en disent ceux dont le quotidien consiste à l'étudier sous toutes ses coutures. C'est donc dans la lignée d'un Miguel Benasayag, d'un Victor Turner ou d'une Ester Duflo que se place l'idée que je me fais d'une sociologie, par essence, de l'Agir et, partant, que viennent se lover les présentes pages.

Pour comprendre au mieux les rapports entre la population amenée à fréquenter les Tanneurs, ce qui lui est proposé comme activités artistiques ou culturelles et ce qu'elle peut en retirer, d'abord faut-il s'intéresser à la démarche même de l'institution théâtrale :

Le présupposé au Théâtre Les Tanneurs est simple mais radical : nous sommes tous des êtres humains et nous vivons tous dans le même monde. A travers les démarches artistiques, on peut partager et participer à une dimension critique de la société, de la condition d'être humain puisque les spectacles offrent des représentations du réel.

Ainsi, la question de l'interculturalité est englobée dès le départ, incluse de manière évidente et donc exclue du discours porté sur les personnes, reconnues dans leur singularité, comme trait universel, de même que le Théâtre Les Tanneurs se veut lui aussi porteur d'une identité forte et chargée de diversité.

Si le lieu participe d'une reconnaissance de l'unicité de chacun et se veut ouvert, l'accessibilité dépend de l'autre. L'autre qui arrive comme l'autre qui accueille. On vient comme l'on est aux Tanneurs, sans concession, mais l'on doit être prêt à se sentir bousculé, hors de ses habitudes, disponible. Il existe un seuil au Théâtre Les Tanneurs, comme dans tout lieu culturel.

L'autre ne doit pas d'ailleurs être contraint, réduit au seul habitant du quartier. Comme le rapporte David Strosberg, le Directeur artistique actuel : « *Eu égard à la notion de quartier, ce qui, à mon sens, est dommageable, c'est qu'elle est trop restrictive et prive d'une certaine mixité sociale et géographique, d'où ma préférence pour le terme « voisinage ». En outre le terme « quartier » est connoté péjorativement : on va voir des amateurs, on va voir des pauvres… Les gens « des quartiers »… Moi je veux travailler avec tout le monde : ouvrir la porte à la participation !*

Le théâtre doit rendre l'imaginaire et/ou la créativité, et/ou la réflexion aux gens et cela marche d'autant mieux quand les gens créent cela sur scène. En outre, sûrement en raison de la nouveauté, les amateurs sont simplement contents d'être là, au contraire des acteurs parfois… »

De fait, de nombreux projets participatifs ainsi que des ateliers accueillent bien sûr des riverains mais également des personnes intéressées ou amenées par le bouche à oreille, provenant du tout Bruxelles.

Ces gens se rencontrent, s'apprennent et se fondent dans une communauté qui ne prend sens, existence que par et durant le projet théâtral et se finit avec lui.

Cette communauté individualisante telle que l'appelle Arnaud Pirault, le metteur en scène de *We Can Be Heroes*, et qu'un anthropologue du nom de Victor Turner appelle « communitas » - ce qui sera explicité dans les pages suivantes - est sans nul doute **la réelle plus-value** à chercher dans tout le travail des Tanneurs, ce qui le rend unique et si précieux. On parle souvent du deuil du projet théâtral, ce qui est le plus souvent compris comme la nécessité pour l'artiste de faire le deuil du travail mené durant des périodes parfois très longues. Une autre hypothèse serait de dire que le deuil est, en fait, celui de la *communitas qui se dissout aussi vite qu'elle est apparue et ce, puisque sa raison d'être a cessé d'exister.* C'est donc le deuil d'un voyage dans un espace-temps suspendu, un hors-champ qui permettait d'échapper aux contraintes et limites d'une Société, vue depuis la lucarne du souffleur, comme un espace qui n'est en rien de liberté puisqu'inconsciemment, on s'y adapte tant et si bien que nous allons parfois jusqu'à justifier *a posteriori et de manière erronée* des actions que nous avons réalisées simplement parce que nous étions plongés dans un contexte donné qui obligeait, contraignait littéralement la personne à ne mener que ce type d'action : ces types de contextes sont ceux inhérents à la *soumission librement consentie*[11] (Joule et Beauvois, 2009)

Avant de continuer plus avant cette réflexion sur les *communitas,* il nous faut revenir et comprendre au mieux les tenants et aboutissants de l'institution Théâtre les Tanneurs (le double fil rouge tel que brièvement décrit dans l'introduction), et donc envisager cette dernière comme un *tout holistique* incluant :

1) Les activités qui sont proposées, tels les ateliers « jeux d'écriture », « Traces » ou encore les « comités de spectateurs » ;

[11] Par exemple se trouver dans un train. Un autre voyageur vous demande de jeter un œil sur sa valise pendant qu'il se rend aux lieux d'aisance. Vous dites « oui » parce que dans ce type de contexte, on ne peut dire « non », cela ne ferait aucun sens. Survient un voleur qui – profitant de l'arrêt en gare – prend la valise et s'enfuit en courant. Vous lui courrez après en criant « au voleur », il prend peur et délaisse la valise. Vous revenez à votre place en lâchant « *Aaah si tout le monde était honnête et courageux comme moi !* ». En fait, c'est le contexte qui a très certainement commandé l'action et non votre honnêteté : dans le premier acte, le premier « oui » octroyé vous a impliqué dans l'action et vous a forcé à agir dans le deuxième acte. Le taux de réaction face au vol avec le premier 'oui' dépasse les 90%. Si personne ne vous avait rien demandé et que la valise est volée de même manière les chances que vous agissiez sont de 30 à 40% plus basses… Certaines de nos actions (plus que l'on croit) ne sont donc nullement le fruit de notre volition mais d'une mise en contexte donnée, tandis que la justification que nous donnerons à l'action *a posteriori*, comme étant une action de notre propre chef, sera tout simplement erronée.

2) La Société dans laquelle nous interagissons : on ne peut parler du rapport à l'Art d'un individu donné sans d'abord s'intéresser à l'univers socio-culturel dans lequel il prend racine. On peut prétendre, à l'instar d'un Zola, que l'inutilité fait partie de l'essence de l'Art mais encore faut-il alors savoir ce que représente l'inutilité dans ladite société… ;

3) Ce que représente, pour tout un chacun l'*expérience artistique* – non pas *l'Art*, qui est abstraction – mais bien l'expérience, esthétique, sensuelle, sociale et culturelle que chacun en fait.

Grâce à ce survol – bien sûr très superficiel – des acteurs comme de la scène où la pièce prend place, il nous sera alors loisible de comprendre au mieux l'importance de ce qui se joue au quotidien dans la mise en scène de la vie quotidienne des Marolles par les Tanneurs et ce, tant pour les artistes, les participants que pour le théâtre, les institutions culturelles du voisinage voire ses institutions sociales.

Peut-être doit-on en parler aussi pour montrer le défi majeur qui consiste à convaincre des personnes n'ayant jamais fréquenté un théâtre que non seulement les Tanneurs leur ouvre ses portes mais en outre qu'elles ont un rôle à y jouer, une action à y mener et une aide à apporter. Leur montrer de même qu'au travers de la 'mise en jeu', *leur* mise en jeu, se livrent une quantité de nouveaux possibles : sortir des ornières du quotidien octroie la possibilité, au-travers de la mise en avant de *l'importance majeure de l'expérience artistique dans l'enrichissement de soi*, de trouver d'autres valeurs que le seul consumérisme prôné par la plupart des médias, d'autres émancipations aussi que la seule financière.

Faire de ces aventuriers d'un genre nouveau des 'vecteurs de contagion' afin d'en faire profiter d'autres, là se trouve une des finalités les plus fascinantes du Théâtre les Tanneurs, l'enrichissant par là non seulement quantitativement mais aussi qualitativement. Dans une société de loisirs toujours plus individualisés, à commencer par la télévision ; où les occasions de rencontrer autrui se réduisent souvent à leur plus simple expression, les Tanneurs tressent subrepticement – au-travers de [et entre] chaque participant – les brins d'un lien social donnant un nouveau sens à la notion de « *communauté de voisinage* »…

Les différents « projets quartier » comme les ateliers ont, en outre, l'avantage de se dérouler dans une temporalité longue, la seule à même de permettre aux publics qui sont susceptibles d'être intéressés, de se départir de leur défiance de base en vue d'envisager – via la relation forte les reliant au chorégraphe, au metteur en scène, à l'animatrice d'atelier et, plus largement, aux membres de l'équipe du Théâtre et à la confiance qui en découle – la possibilité même d'horizons autres, ce que leurs autres activités routinières, y inclus leur travail, ne leur permettent pas toujours.

Thierry Thieû Niang s'attache à mettre ces divers points en exergue en expliquant pourquoi il a accepté l'invitation des Tanneurs :

« La médiation culturelle n'est pas là pour remplacer quelque chose : ils disent souvent qu'ils sont là pour "me (moi le chorégraphe, le metteur en scène) simplifier la vie"... Or elle, la médiation, n'est pas faite pour me simplifier la vie, sinon de manière logistique.

Ce n'est pas cela et je l'ai vu au Théâtre les Tanneurs : Patricia est au coeur du projet, est proche des gens, est à l'écoute depuis des années et elle a été dans une découverte de ma façon de travailler, elle rapproche l'artiste des différents acteurs. Moi, j'ai voulu rencontrer toute l'équipe. Ailleurs la simplification semble empêcher les rencontres, à la limite l'approche artistique ressemble à une justification, or l'artiste n'est pas là pour recouvrir, soigner les plaies d'un quartier, je ne suis pas assistant social ni médecin. Je ne suis pas thérapeute, je ne fais pas de thérapie de groupe.

Je ne sais pas ce qu'est l'art-thérapie et cela ne m'intéresse pas : je ne suis pas là pour soigner les gens ou leur faire du bien mais pour les amener dans un processus collectif de création où on interroge la place de l'art, l'histoire de l'art, le geste poétique, civique. Donc c'est primordial aussi que le médiateur soit très clair avec (et au clair vis-à-vis de) tout cela. Je ne suis pas là non plus pour être un palier pour remplir des salles, pour que les publics qui travaillent avec nous puissent amener des gens qui vont remplir les salles : je ne suis pas un ambassadeur du Théâtre les Tanneurs pour en remplir les salles. Je suis mal à l'aise quand on vient « vendre des spectacles » dans mes ateliers et ce, encore plus quand ce sont des publics empêchés qui n'en ont pas les moyens, même si c'est à tarif réduit.

La médiation est donc très difficile pour tout cela aussi.

Les participants ont bien compris que je ne fais pas de différences entre pro et amateurs et que je ne viens pas « pour les divertir » mais pour travailler avec eux.

Travailler sur (et avec) les gens empêchés n'est en rien aisé car empêchés, ils le sont par toute une série de raisons, des difficultés, à aller vers ailleurs, il faut que le « ailleurs » vienne à eux. Il faut bien préciser que l'art n'est pas là pour soigner les gens, il est là pour les questionner sur leurs émotions, les amener à regarder le monde autrement, réinventer du réel, de l'imaginaire, car l'imaginaire des gens empêchés l'est tout autant – empêché – que leurs mouvements : par les stéréotypes, les images reçues, c'est donc à nous aussi de venir les voir.

C'est aussi pour tout cela dans les projets ***qu'il est important de travailler sur la durée*** *et que souvent on nous propose comme cela de faire des ateliers à court-terme, sur trois mois et puis c'est tout. En France je travaille depuis 7 ans avec un groupe de personnes, cela fait deux ans que je travaille en prison avec des garçons à Marseille : je viens et on passe un week-end entier ensemble, pas juste 2*

heures, il y a vraiment nécessité de passer du temps ensemble. Il faut du temps pour créer une confiance et aujourd'hui le temps est tellement fractionné, alors que ces gens-là sont eux-mêmes tellement fractionnés dans leur vie à eux, avec des horaires compliqués, les enfants à gérer, etc. ; il faut casser les rythmes, retrouver une temporalité propre, réinventer du temps et des espaces.

Il faut vraiment réinventer un groupe surtout quand différentes générations se côtoient : aujourd'hui de tels groupes ne se voient plus que dans le milieu familial : les enfants ne sont plus habitués à voir des anciens et ceux-ci sont parfois effrayés par les adolescents. Or, dans le temps des répétitions ils vont s'apercevoir qu'ils sont en train de faire exactement la même chose et ça, ça va les rapprocher et, finalement, gommer toutes les différences qu'ils percevaient au début… »

A part le fait que percevoir les membres du groupe de participants comme une famille – ce qui revient fréquemment dans son discours – induit toute une série de règles et de préséances, d'interdits et de secrets qui n'ont peut-être pas lieu d'être dans l'espace et le temps de la répétition ou du spectacle, Thierry, ce faisant, veut et réussit à montrer excellemment bien les liens d'affection et d'empathie qui se créent entre participants de tous âges et de tous genres.

Les *jeux d'écriture* : enchanter pour délier, assouplir, aérer, ouvrir et…laisser s'envoler

Les moines bouddhistes ont leurs mandalas, qui se dissipent aux vents à peine terminés, cela pour montrer l'inanité, la vacuité des vanités humaines. Les Tanneurs ont fait aussi bien, en mieux : de 4 à 8 participants réunis pour trois heures d'inventivité pure sous la férule douce d'une disciple de Dada, Queneau et Breton. Laurence Kahn est une amoureuse des sens, contre-sens et non-sens, du libre-cours et de la virevolte, de la répétition et de son contraire. Elle est tout autant passionnée d'autrui, des potentialités non révélées que des errances de style, elle guide mais n'impose pas, aime laisser aller pour voir jusqu'où l'un va s'étendre et l'autre s'éteindre… Les exercices s'enchaînent d'abord pour échauffer les mains comme les esprits, les langues se délient et les pointes bic courent sur le papier sans égards pour Monsieur Grévisse ni ambitions de participer à la dictée du Balfroid… Le jeu transcende autant la forme que le fond, gratter du papier n'est pas la fin mais le moyen… « *Exercice suivant* » dit-elle « *raconter une histoire puis passer là à votre voisin(e) qui doit la continuer avant de la passer à son tour jusqu'à ce que chacun y ait apporté son grain à moudre* » l'histoire débute et les rires aussi, elle se colporte vaillamment de bouche en bouche et, délirante à souhait, nous transporte sur des rivages imaginaires aussi incertains qu'inexplorés. Trop vite l'exercice s'est fini mais heureusement un autre prend la suite et le jeu reprend, sans lasser, il pourrait durer bien plus apparemment que trois heures car les participants sont les premiers à dire qu'ils trouvent une joie sans cesse renouvelée au plaisir de créer d'évanescentes histoire ou des textes en apparence incohérents. L'un des joueurs est très fier de dire qu'au début il n'arrivait pas à se relire et qu'à

présent il a appris à poser ses mots et peut enfin les lire aux autres. Dans son entretien, un autre participant rapporte à tel point il avait l'impression d'avoir l'esprit sclérosé au début de sa participation aux jeux d'écriture puis comme, peu à peu, il s'est rendu compte de la facilité grandissante avec laquelle lui venait les mots et les idées, comme si son esprit s'était assoupli « *à force de se creuser* » !

Si le premier effet positif est d'affranchir de la peur d'écrire ou de parler en public, suivi de près par le fait que l'entraînement et la pratique vont, de manière manifeste, entraîner une facilité croissante à exprimer ce que l'on veut et dans les temps opportuns, le second effet est moins évident et découle de la *syntonisation* des participants entre eux : *le jeu n'est une réussite que quand tous et toutes interagissent de concert*. La réussite découle donc de l'engagement et de la confiance que vont développer les participants tant eu égard à l'animatrice qu'entre eux : ne compte que *l'ici et le maintenant* du jeu et celui-ci est à ce point prenant que l'identité, le statut, la position sociale, la fonction ou le métier de chacun n'entre en rien en ligne de compte. En outre le jeu n'a d'autre *enjeu* que sa propre pérennité. On peut bien sûr – « et on se doit de » disent certains joueurs – garder ses exercices écrits en souvenir mais ce qui compte vraiment tient dans la qualité de l'échange – d'une rare chaleur – entre tous et chacun, tout au long de l'atelier, l'expérience que l'on en retire et… l'espoir de la revivre le plus tôt possible !

L'expérience artistique exige de prendre les participants comme des pages blanches, surtout à leurs propres yeux

Par ces lignes il est évident que le social ou, mieux, la création de lien social, passe pas le culturel mais <u>sans se dire</u> car, se dire, ce serait connoter péjorativement des pratiques qui n'ont, de fait, aucun objectif *explicite*. L'expérience artistique implique la déprise des rôles et des statuts, des buts, trajectoires et contraintes inhérents au *modus operandi* de nos sociétés, implique le travail sur des pages blanches ou qui se veulent blanches : les individus doivent, pour vivre une expérience artistique, s'affranchir de leur personne, de leur « être en société » afin de ne laisser transparaître en eux que leur partie critique et morale, la seule sur laquelle le metteur en scène ou le chorégraphe peut réellement agir, nous verrons pourquoi ci-après.

Selon un des participants interrogé, la grande différence entre une activité labellisée « sociale », même si elle contient des éléments culturels ou artistiques par ailleurs, et une activité étiquetée « culturelle » tient d'une part entre l'exigence de rigueur et de discipline qui caractérise la seconde et, d'autre part, la connotation négative attachée à tout ce qui ressort du « social », ce qui lui fait dire : « *Il est évident que les projets quartier, les comités de spectateur, les veillées du lundi, les ateliers 'jeux d'écriture' jouent un rôle social majeur mais il ne l'est que parce que cela n'est jamais présenté comme tel* » : c'est pour tout ce que l'on peut retirer comme à-côtés que l'on fréquente ces

lieux et activités. En outre, il n'y a pas de carcan, de modèle préétabli à la performance artistique, il n'y a pas de prérequis, d'objectif à atteindre : la page blanche précitée ne vise pas seulement les participants mais également 'les règles du jeu' : celles-ci sont à écrire dans le processus même de construction de la pièce, de l'atelier et non en amont : elles s'élaborent en fonction des participants et de ce qu'ils amènent. Le jeu est donc réellement créatif dans le sens où tous les participants sont pleinement actifs, peuvent s'approprier une suite d'actions à laquelle c'est eux seuls qui donneront sens et qu'ils en sont également responsables. Ces éléments mis ensemble permettent de mieux comprendre en quoi l'acte théâtral comme l'atelier – où l'on ne cesse de créer en échappant aux contingences du quotidien – restaurent la confiance des participants en eux, comme leur estime de soi, à commencer par ceux qui ont des difficultés à nouer les deux bouts dès le deuxième jour du mois...

L'art ou plutôt l'expérience qu'on en a, *l'expérience artistique* donc, tient dans la *possibilité de la suspension de l'expérience ordinaire*, une stase au sein de laquelle l'ordre des choses peut être totalement chamboulé, la possibilité de vivre ou de concevoir une vie autre réalisable : une remise à zéro des compteurs le temps – parfois lui-même indéfini – de la suspension. On peut rattacher cette expérience de l'art à l'expérience vécue par les tribus dites « primitives » lors des rites de passage où, là aussi, le cours ordinaire de leur vie est mis entre parenthèses la durée dudit rite.

La Société de 'la peur de mal tomber'

Nous allons revenir à cette mise en parenthèse mais, pour bien comprendre la difficulté qu'il y a à sortir des sentiers battus pour l'habitant des Marolles, à franchir la porte du Théâtre et à se dire : « *pourquoi, moi, je ne serai pas partie prenante d'un projet culturel ou d'un atelier d'écriture ?* », il faut également comprendre que – bien au-delà de seules Marolles – notre type de société actuel rend le choix de chemins de traverse malaisé et ce, *pour la grande majorité d'entre nous* :

Alors que notre société est considérée individualiste, tout observateur attentif conviendra qu'elle ne l'est, de facto, que peu : l'individualisme est certes mis en avant mais c'est un individualisme de façade : il nous faut, de fait, « individualiser notre capacité à nous conformer », *à nous montrer unique en faisant comme tout le monde* et, par-là, développer notre *persona* – notre face publique – de manière à proposer une version acceptable de nous-même et ce, dans tous les aspects de notre vie, *publique comme privée*, ainsi que le met en avant Delchambre dans son article « *La peur de mal tomber* » (Delchambre, 2005). Plaçons-nous dans ses pas pour aller à la rencontre d'une Société dans laquelle les humains se révèlent écrasés par le poids qu'il leur est continuellement demandé de porter, en tous temps et en tous lieux, y compris dans les plus intimes de leurs actes. Selon l'auteur, nous sommes plongés dans une société du *prescrit* où tout ce qui n'est pas distillé dans les discours

dominants – ceux que nous serinent les médias à longueur de journée – n'a pas lieu d'être, relève simplement de l'inutile, du non stratégique et, partant, en devient inconséquent ...

Il nous faut penser 'efficience' jusque dans nos loisirs, notre manière d'élever les enfants ou même notre manière de faire l'amour. La compétition est à ce point exacerbée qu'elle en a quitté le monde professionnel pour s'insérer dans *toutes* les composantes de notre vie quotidienne. Dans cette société, où il faut bien se tenir et se montrer « performant » jusque dans les alcôves les plus privées, le citoyen lambda en vient peu à peu à se jauger lui-même en fonction des indicateurs que lui servent à profusion tant le journal que lit sa compagne que son propre magazine, le roman que dévore son collègue ou les talkshows quotidiens et les émissions sportives comme politiques qui parsèment ses soirées comme ses dimanche matins[12].

C'est que cette *société de la peur de mal tomber* est avant tout celle de l'évaluation permanente de tous par tous et de soi par soi (Martuccelli, 2005). Les injonctions à se comporter de telle ou telle manière, à 'céder' à telle ou telle envie, à résister à d'autres, à vivre telle expérience inédite et à consommer de manière 'responsable' nous façonnent bien plus que nous ne le pensons, au point qu'il ne nous est plus donné la capacité de faire un pas de travers, d'explorer ce qu'il ne nous a pas été intimé d'explorer. On constate, de la sorte, que certains secteurs de nos vies seront totalement attendus car sur-visités par tous tandis que d'autres – considérés comme ne permettant pas de « tirer le meilleur de nous-mêmes » et dès lors de peu d'intérêt – seront simplement laissés de côté. N'est dès lors considéré comme intéressant que ce qui est connu sinon archi-connu : à ne plus battre que les sentiers battus, on s'engage dans une vie aux limites toujours plus tangibles, aux espaces toujours plus restreints et où l'envie même d'explorer se fait de moins en moins présente.

Color my life with the chaos of passion: rites et liminalité

Dans nombre de sociétés dites “primitives”, il était capital de préserver la continuité en ne faisant surtout rien de différent de ce que faisaient les Anciens. La nouveauté était donc honnie et l’individu ne pouvait exister que dans et par la tribu. Le pire châtiment était l’exil car il n’y avait pas de vie en dehors de la communauté. Le seul moment où un individu se trouvait séparé du groupe était le rite de passage, qui devait être vécu de manière peu agréable avec de terribles épreuves et un isolement forcé et ce, pour que le novice, une fois initié, n’ait qu’une envie : se conformer aux règles et se fondre dans la communauté.

[12] C’est Jean-Pierre Delchambre aussi qui rapporte à tel point (communication personnelle) – parmi moult autres influences – le premier roman de Michel Houellebecq en 1994, par son contenu bien sûr mais surtout par son titre, « *L’extension du domaine de la lutte* », (titre qui lui fit en même temps l’effet d’une révélation et d’un ‘coup de poing’, ce que les anglophones appellent un « insight ») l’orienta vers une Sociologie de la Culture aussi originale qu’exigeante, qui le dirigera peu à peu vers ce qu’il nomme une *socio-anthropologie du Jeu*, tâchant de cerner les rapports qu’entretiennent les individus et notre Société *de la peur de mal* tomber, via l’étude de la littérature, des artifacts et manifestations culturels les plus divers.

Au sein de nos sociétés fortement institutionnalisées, il n'y a plus place pour de tels rites de passage, originellement explorés par l'anthropologue Arnold Van Gennep dans la première moitié du 20è siècle. Pour ce dernier, la principale fonction d'un rite de passage tenait dans *le renforcement des liens entre individus d'un même groupe* [et, par-là même, de ce dernier] grâce à la mise en relief des valeurs, us et coutumes propres au dit groupe. (Van Gennep, 1972)

Ces rites de passages étaient primordiaux car ils permettaient de mettre à la marge les novices devant être initié, ils étaient placés aux *limen*, au-delà des limites extérieures du territoire de la tribu, dans une situation appelée, de ce fait, liminale, le temps du rite.

Pour Victor Turner, anthropologue américain, la liminalité, même si elle n'est plus provoquée dans nos sociétés au travers des rites de passage – comme c'est le cas au sein des sociétés de type préindustriel – est un *phénomène selon lui indispensable à la formation des individualités*. L'individualité, que l'on peut résumer comme étant le Soi, est, d'après Turner, à la conjonction de deux concepts : l'*individu* et la *personne*[13] :

« (…) La personne est également une "identité" – un "quelqu'un" – qui se conforme aux rôles sociaux ainsi qu'aux normes et qui est structurellement définie comme étant la détentrice de rôles et de statuts au sein d'un système ordonné de rôles et de statuts, tandis que l'individu est une "non-identité" – un "indéfini" – qui peut détenir des intuitions de la vérité non-conformistes provenant d'un discernement et d'un changement tant conscients qu'indépendants (…) et le soi est une énergie qui inhibe autant qu'elle rend possible le mouvement entre la personne et l'individu. » (Turner, 1992(1969) : 142)

La personne est donc *l'ensemble des rôles et des statuts assumés par l'être humain en société*, ils font partie de la structure de cette société car ces rôles et ces statuts participent de son maintien. En effet, comme le masque, l'idée de « personne » colporte l'idée d'un construit, d'un artefact, d'une création culturelle, pas naturelle.

A l'inverse, l'individu lui, est représenté, toujours chez Turner, *comme étant la partie « morale » de l'être humain.* L'individu – au contraire de la personne qui est contente des choses telles qu'elles sont – lui, pose un ensemble alternatif de discriminations morales : *c'est la partie critique et revendicatrice de notre soi, qui ne prend pas les choses comme elles viennent mais les filtre au travers de ses valeurs et croyances*.

Là où la partie « personne » essaie de faire tourner au mieux la société et tient donc de sa structure, la partie « individu », elle, ne s'insère pas et garde un œil critique sur cette même structure. De la sorte, la partie « individu » ressort, pour Turner, plutôt de l'anti-structure.

[13] Du latin *persona* dont la signification est 'masque'.

Le rite – ou plutôt « les » car ceux-ci jalonnent littéralement la vie des individus – sont des phases concentrées où les gens se rangent entièrement du côté « individu » de leur soi : ils retrouvent alors la capacité de communiquer avec tous les autres qui participent au même rite en faisant fi de toutes les barrières existant habituellement dans la société.

Malheureusement ce qui était fondé en 1969, quand Turner écrivait ces lignes l'est de moins en moins aujourd'hui. Placé dans l'incertitude permanente d'une Société confrontée à des risques jamais affrontés auparavant, tel le changement climatique, l'homme se conforme de plus en plus et tend à chercher la sécurité en privilégiant toujours plus la structure à l'anti-structure. *La partie individu s'étiole pendant que la personne prend une place majeure*. C'est parce que tout déséquilibre dans le processus permanent de création de notre individualité en menace l'intégrité entière qu'il est plus important que jamais que l'être humain accède au jeu créatif, à l'implicite, à une bulle spatio-temporelle suspendue hors-champ ou, en d'autres mots, à l'expérience artistique.

L'expérience artistique aux Tanneurs

Incorporer – par l'exercice d'écriture, le chant, la danse, la déclamation, le partage d'un spectacle – l'essence de l'art, c'est se lover dans un espace-temps liminal où tout ce qui n'est pas *vécu artistique* est mis en suspens, à commencer par tout ce que nous sommes (ou pensons être) en Société. Comme le dit une participante à « Personnes », « *Je sais pas qui fait quoi, je connais les prénoms, à peine les noms de famille, mais je connais ces gens : ce sont des connaissances corporelles, physiques et charnelles et c'est juste magique en fait… de se connaître par l'énergie qu'on a, le cœur qui bat et… voilà !* ». L'expérience théâtrale existe *in se* et *per se,* tout comme les *jeux* d'écriture d'ailleurs : les participants trouvent leur intérêt dans le processus même de la rencontre. Ils vont donc se départir, le temps d'une répétition ou d'un atelier, de tous les contingences, préjugés et limitations que les autres mais aussi eux-mêmes portent sur leur statut sociétal et, par-là, se distancier de ce qu'il vivent journellement afin de pouvoir se repenser, s'imaginer autre.

Le jeu créatif, sans canevas préétabli est donc l'élément capital pour se retrouver réellement acteur de sa propre vie, même si c'est, au début, du moins, dans le seul espace-temps suspendu de l'expérience artistique. La participante, parlant du travail de Thierry, le chorégraphe de « Personnes », dit à son propos : « *il va chercher en chacun l'individu, la particularité de l'individu, son imaginaire… Il donne la consigne et il faut se dire 'qu'est-ce que cela veut dire pour moi ?' et après cela passe dans le corps et chacun fait ça… Et il y a cette fameuse consigne, sa préférée : on veut commencer à faire quelque chose et on y arrive pas et il dit 'qu'est-ce que cela signifie essayer quelque chose et ne pas y arriver pour toi ?' et on est tous ensemble en train d'essayer de faire une consigne mais qui n'est pas massive, qui ne concerne que moi par rapport à moi. Ce que je n'aime pas dans le travail de groupe c'est le lissage alors que ce que j'aime ce sont les singularités et les*

paradoxes : on est tous très différents et on se met ensemble : on n'est pas des virtuoses mais on apporte chacun son histoire et on a tous le même âge, les enfants, moi comme les seniors car on apprend tous la même chose mais chacun 'à sa sauce'. Finalement c'est très politique ce qu'on a fait : on ne s'est quasi pas parlé pendant un an, mais on se connaît physiquement. Après, qui a fait quoi dans sa vie je ne sais pas mais je les connais très fort ces gens ! »…

La participante ne connaît pas Turner mais elle décrit quasi mieux que lui la caractéristique inhérente aux relations sociales dans la stase liminale, ce qu'il appelle la *communitas* : « *Une qualité relationnelle permettant une communication pleine, entière et directe, sinon même une communion entre des identités humaines définies et déterminées. Cette communication apparaît spontanément dans toutes sortes de groupes, de situations et de circonstances.* (Turner, 1992 : 138)

Pour lui, la *communitas* émerge quand la structure sociale se fait absente, même si celle-ci représente l'alpha de l'interaction humaine, la base sans laquelle ne peut s'élaborer aucune construction durable (Turner, 1969 : 127), il entend également que cette dernière a une qualité existentielle : elle engage l'homme vis-à-vis des autres hommes. On y est donc dépouillé de ses attributs sociétaux mais cela ne signifie en rien que l'on s'en retrouve nu ou isolé, bien au contraire. L'axiome de la *communitas* c'est qu'on ne peut s'y retrouver seul, le retour sur soi, sur son côté individuel, se fait donc en communion avec autrui, *par la communion* avec autrui justement. Ce faisant, une fois « sorti de sa bulle », l'individu peut se forger une nouvelle persona ou, autrement dit, changer son rapport à soi et aux autres dans les interactions en public.

Comme le mentionne un des participants à plusieurs projets quartier : *« Je me sens maintenant mieux vis-à-vis de moi-même : j'ose m'exprimer et aller vers les autres là où, avant, je me retranchais en moi… Je n'ai plus peur de parler et cela, c'est le Théâtre qui me l'a apporté* ». Les effets de cette participation a clairement été perçue par le principal intéressé : selon lui, ses fonctions motrices ont été manifestement améliorées de même que sa capacité à mémoriser tandis que la labilité accrue de son esprit ne lui a pas échappé : une « deuxième jeunesse » comme il le décrit lui-même (d'autant qu'il a plus de 60 ans) où se mêlent une écoute et une vivacité d'esprit qu'il se sait n'avoir jamais possédé auparavant, largement dues aux pièces comme aux «Jeux d'écriture ».

Dans une société où il n'y a plus de place pour les « retours sur soi » que médiés par tel psychologue, émission, test ou thérapie, c'est-à-dire toutes activités ou acteurs *prescriptifs*, le « soi » envisagé n'est en rien la partie individu – critique et créatrice – mais bien plutôt la partie personne – convenue et a-critique – d'une personnalité qui ne peut, dès lors, que s'appauvrir toujours plus. Les *vrais* retours sur soi sont ceux qui s'avèrent ouverts, sans règles préétablies et où l'être humain a la possibilité de faire ses expériences et d'apporter son écot, d'être certes dans la rigueur et la

discipline que requiert toute création avec d'autres mais sans que sa partie 'personne' ne subvertisse sa partie réellement créatrice…

A ce dernier sujet, David Strosberg rapporte que : « *Je me dois de croire, en tant que directeur artistique, dans le résultat et le processus : Personne(s) a fonctionné car c'est en même temps fort humainement et fort artistiquement : on présente des spectacles qui ont une exigence mais qui sont accessibles. Les comité de spectateurs sont de même intéressants car l'artiste vient (s')y présenter en tant qu'être humain et répond aux questions des participants sur ses engagements, choix et partis-pris mais sans pour autant raconter la pièce. Les ateliers 'Traces' c'est le contraire : on revient sur une pièce passée. Il faut donc être exigeant, afin de donner aux personnes les moyens de penser par eux-mêmes. Mais l'exigence est aussi celle de l'artiste par rapport à lui-même : des rapports humains impliquent des échanges et on apprend autant de l'autre que ce qu'on lui enseigne. L'artiste apprend au moins autant des participants au-travers de leurs remarques et ressentis qu'eux de lui.* »

Turner rapporte, dans un ouvrage captivant, « *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play* » tout l'intérêt qu'il y aurait à non pas (seulement) enseigner le théâtre aux étudiants anthropologues mais plutôt enseigner l'anthropologie par le théâtre, par le fait de faire jouer aux étudiants des rôles tirés d'événements provenant de travaux de terrains menés au sein de peuplades et tribus perdues au fin fond de la jungle voire disparues depuis des lustres. Cela non pas pour mieux faire mémoriser de tels travaux aux étudiants mais plutôt pour profiter de l'état spécifique dans lequel ils se trouvent du fait qu'ils doivent créer, monter et jouer une véritable pièce de théâtre ensemble.

En d'autres mots, par la mise en place d'une *communitas*, les étudiants se retrouvent très rapidement dans un état hors-champs par rapport à leur statut, leur position sociale et leurs intérêts socio-culturels propres. Turner va ainsi tenter l'expérience quand – invité en compagnie d'Erving Goffman et Alexander Alland par Richard Schechner (un anthropologue ayant sa propre compagnie théâtrale *The performance Groupe* et qui oeuvra fin des années 60 dans le Théâtre *Performing Garage* à Soho et a littéralement sinon inventé du moins théorisé la 'performance' théâtrale telle qu'usitée de nos jours) – il va mettre en scène un rite de réparation entre familles après une offense, exactement de la manière dont un tel rite peut être vécu chez les Ndembu de Zambie (Afrique du Sud).

L'idée de Schechner était de viser à atteindre le *rehearsal process (processus de répétition) « qui consiste pour l'essentiel à établir une relation dynamique, quel que soit le temps que cela prenne, entre le script de la pièce, les acteurs, le metteur en scène, les accessoires et la scène. (…) Schechner visait la* poiesis*, plutôt que la* mimesis *: la création plutôt que l'imitation. Le rôle prend corps en*

harmonie avec l'acteur, il est réellement créé grâce au processus de répétition, passant du « pas-moi » (le rôle que l'acteur lit dans le script) au « pas pas-moi » (le rôle tel qu'il va l'incorporer), ce qui peut provoquer de douloureux moments de révélation de soi. Une telle méthode est particulièrement appropriée pour l'écriture anthropologique car la méthode mimétique ne marche qu'eu égard à du matériel familier, connu (comme le modèle comportemental occidental) tandis que la méthode poïétique, en recréant le comportement à partir de l'intérieur de l'individu débarrassé de ses habitudes et biais culturels, peut permettre d'envisager le travail sur du matériel non familier voire totalement inconnu » (Turner, 1982, 93 – Traduit de l'anglais par mes soins)

Turner va donc mettre en scène un rite connu de lui seul et qui sera joué par des étudiants n'ayant jamais eu la moindre introduction aux rites des Ndembus ni d'ailleurs à ceux d'autres tribus africaines. Le résultat sera surprenant : les étudiants seront totalement pris dans la stase de la *communitas* et diront ensuite avoir été pénétrés par la force du rite en question et enfin appréhendé ce que pouvait signifier, pour des étudiants New-Yorkais, le sens profond du fait de l'appartenance commune au village Ndembu. La performance de ce rituel leur permit également de mieux comprendre la situation de conflit à réparer et, par-là, la signification dudit rituel.

Etre placé dans une situation de *communitas* est, dès lors, sans nul doute le meilleur moyen d'appréhender, d'expérimenter et d'incorporer de nouvelles façons de faire et d'être. Il est cependant évident que le voyage vers la communitas *requiert du temps* et que ce n'est que dans la durée que peut espérer se construire ce rapport à autrui – singulier et original (sinon originel) certes mais en rien rare : tous ceux qui s'en vont faire un pèlerinage ou s'engagent dans les compagnons-bâtisseurs peuvent très bien se retrouver dans le même état. Il est d'ailleurs évident qu'un nombre non négligeable de pèlerins, pour ne pas dire la majorité, font ce type particulier de déambulation moins pour se retrouver un jour à Lourdes ou Saint-Jacques de Compostelle que pour profiter du voyage *en*, *par* et *pour* lui-même, comme « *pratique collective individualisante* » trouvant sa valeur dans son propre déroulement plus que dans sa fin.

Cependant pour tous ceux qui n'ont pas la possibilité de délaisser leur 'chez soi', l'expérience artistique est sans nul doute le meilleur moyen de retrouver la capacité à créer et à porter un discours sur le rapport à soi et à autrui et ce, justement parce qu'elle ne se veut pas moyen ou fin mais qu'elle trouve sa raison d'être *dans le processus même de sa réalisation*. C'est pour toutes ces raisons qu'il est capital que chacun soit encouragé à tenter l'expérience de l'art.

5. La plus-value du Théâtre les Tanneurs eu égard à ses participants et aux autres institutions culturelles

Il est donc évident que la manière dont le Théâtre les Tanneurs envisage ses projets participatifs coïncide parfaitement au besoin qu'éprouvent ceux qui y participent de prendre part à un voyage les amenant à se retrouver dans un état leur permettant *a.* d'envisager de nouveaux imaginaires, de nouvelles manières de penser ou *b.* d'être sans les œillères qui sont celles des personnes inscrites dans le canevas d'une société donnée. C'est d'autant plus vrai pour ceux qui sont aliénés par leur position dominée au sein du champ des statuts et des positions sociales de leur société. Ces derniers ne constituent bien sûr pas la majorité des personnes fréquentant le Théâtre les Tanneurs mais elles constituent une part non négligeable des participants aux projets de quartier comme aux ateliers. Pour comprendre au mieux la force émancipatrice desdits projets participatifs, encore faut-il connaître les caractéristiques inhérentes aux publics vivant en précarité, d'expédients, « à la petite semaine » comme on dit, pour la plupart ayant-droits du CPAS et fréquentant, à ce titre [que tout le monde oublie au plus vite une fois sur scène, y compris le ou les principal intéressé(es)], le Théâtre et ses ateliers.

Le public des ayants-droit

Bien sûr, il est d'abord capital de préciser qu'il y a une infinité de pauvretés, ne serait-ce qu'en raison du fait que tous la vivent et la ressentent de façon différenciée. Le chercheur est tout autant incapable de rendre compte de cette diversité que le tout-venant. Toutefois, pour emprunter les termes de Goffman, ce qui importe – pour comprendre un phénomène social tel que la pauvreté vécue par nombre d'ayants-droit du CPAS – c'est de prendre en considération « *non pas les hommes et leurs moments mais plutôt les moments et leurs hommes* » (Goffman, 1974, 8). Phrase pouvant apparaître sibylline, elle permet pourtant de recentrer le débat : Ce qui est réellement important, au premier chef, c'est moins de comprendre la façon dont les individus interprètent leur situation que *de comprendre la logique qui sous-tend la majorité de leurs actions*. Cette dernière dépend étroitement des contraintes que fait peser, sur les personnes 'en pauvreté', l'environnement social, culturel et économique au sein duquel elles évoluent en permanence. On peut, dès lors, réécrire la phrase de Goffman comme suit : *ce qui importe c'est moins de comprendre la manière dont les individus appréhendent et justifient leur manière de vivre que la manière dont leur contexte de vie les contraint et, de la sorte, les façonne, le plus souvent, à leur insu*.
Et ce façonnement commence dès le plus jeune âge…

La capacité de se prendre au jeu

Plus on multiplie les expériences de socialisation, plus on est capable – tel l'avocat dans le code civil – de louvoyer au mieux entre les multiples contraintes qu'impose la société à nos comportements. Winnicott a travaillé le processus de développement de l'enfant en parallèle avec celui de socialisation et ce, à partir de la notion de « l'espace potentiel » : c'est ce dernier qui rend possible l'accès à la culture (prise au sens large), qui autorise le fait "de se prendre au jeu", de participer (et d'avoir l'impression de participer pleinement) et donc d'être inclus. Partant de présupposés relevant plutôt de la socio-psychologie développementale, Winnicott construit une théorie sociale de la socialisation encore relativement peu connue des sociologues : l'enfant en bas-âge s'attache à un objet transitionnel (un 'doudou') qui lui permet progressivement de se détacher de sa mère et, par-là, de découvrir le monde ou, plutôt, de se l'incorporer. Peu à peu, l'enfant va délaisser l'objet transitionnel qui, pourtant, ne va pas disparaître mais devenir un « espace potentiel » c'est-à-dire l'interface entre le monde et lui, un espace-tampon. Pour Delchambre, cet espace-tampon « *qui n'est localisé ni à l'intérieur du sujet, ni à l'extérieur […] est un espace relativement préservé (non soumis aux contraintes de la réalité, sans être toutefois une fuite ou une évasion dans l'imaginaire) qui permet de faire une expérience créative (non adaptative) de la vie*. » (Delchambre, 2005, 14).

Toute atteinte à ce processus de distanciation nécessaire de la mère[14] infère avec le bon développement de l'enfant puis de l'adulte. Pour que le processus se passe au mieux, il faut que la mère soit « suffisamment bonne » selon Winnicott, c'est-à-dire qu'elle laisse l'enfant se différencier d'elle et se détacher mais pas non plus de manière brutale : trop vite ou trop lentement et l'enfant en souffrira à des degrés divers lors de son parcours futur (Winnicott, 1975). Pour découvrir le monde, l'enfant doit se l'approprier, le faire sien au risque ou sinon de ne pouvoir l'appréhender que comme un spectateur passif. L'enfant aborde le monde au-travers du jeu et ce jeu, Winnicott le qualifie de « créatif » car il permet littéralement à l'enfant de *créer* son rapport au monde.

C'est l'espace potentiel de l'enfant qui 'commande' la capacité à s'impliquer dans le jeu, « à se prendre au jeu ». En retour, plus un enfant est enclin à jouer de manière créative, plus il permet à son espace potentiel de se développer et d'aborder sans cesse de nouveaux domaines de la vie sociale. Mais, pour ce faire, encore doit-il être *en confiance* et cette confiance, c'est la mère qui la lui donne au-travers d'un accompagnement affectif qui, idéalement, ne doit jamais être remis en question par l'enfant.

Or, si la violence familiale et l'inaffectivité existent dans toutes les couches sociales, elles touchent plus singulièrement les plus défavorisés d'entre nous. Sans préjuger de la proportion de personnes

[14] Il faut préciser que la « mère » représente ici la cellule familiale prenant en charge l'enfant : c'est tant la mère (surtout aux premiers stades de la vie) que le père ou toute autre personne se chargeant de l'enfant.

ayant vécu une enfance difficile dans les diverses conjugaisons de la vie en précarité, il est toutefois possible de dire – à titre d'exemple – que la quasi-totalité des personnes qui vivent à la rue[15] présentent des profils atypiques au niveau de leur enfance[16]. C'est également le constat fait par des chercheurs ayant abordé la question de manière quantitative tels Maryse Marpsat et Jean-Marie Firdion et ce, plus singulièrement dans leurs travaux allant de 2000 à 2003.

Un rapport au monde sur le mode de la défiance

Il est aisé de comprendre que des enfants n'ayant pas eu la chance d'évoluer dans un cocon familial protecteur et aimant ont plus de difficultés que d'autres à envisager avec confiance leur rapport au monde. Leur espace potentiel n'a donc pu se développer d'optimale manière et, dès lors, le manque de confiance initial en eux se traduit par une difficulté à aller vers autrui de manière aisée : « *Ajoutons, au niveau des accomplissements du jeu créatif, que la qualité de l'espace potentiel influe également sur la qualité de nos relations avec autrui (surtout dans le registre interpersonnel voire intime) : un espace potentiel élargi favorisera des relations ouvertes sur une base de confiance, alors qu'un espace potentiel restreint induira des réactions défensives sur un fond de méfiance ou de peur* » (Delchambre, 2005, 14).

Le fait de ne pouvoir s'approprier le monde, d'avoir un espace potentiel limité implique que toute une série de savoir-être inhérents à une personne normalement socialisée ne font simplement pas partie des règles régissant l'univers des plus désaffiliés. C'est la métaphore de l'aveugle de naissance qui, n'ayant jamais vu les couleurs, n'est pas à même de seulement imaginer ce que cela peut représenter pour un voyant. Nous sommes tous plongés dans un jeu, celui de la vie sociétale mais on peut y jouer à plusieurs niveaux de complexité et plus on connaît de règles plus on est capables de découvrir et, surtout, de partager de nouvelles. En effet, plus on connaît de règles plus on devient intéressant aux yeux de ceux qui sont totalement acquis au jeu. De cette collaboration surgit évidemment une accélération de la connaissance du jeu qui, au fil des rencontres, devient auto-poïétique (c'est-à-dire qu'elle se nourrit d'elle-même) et s'accroît dès lors, de manière exponentielle.

Au contraire, si l'on ne connaît que peu de règles de base, on n'aura guère de possibilités de changer de niveau et ne se développera guère l'envie de « se prendre au jeu ». Dans ce cas, on n'intéressera guère les joueurs invétérés tout en souffrant continuellement d'un manque de support de base (la famille au premier chef).

[15] Personnes rencontrées durant mes recherches sur les sans-abri menées de 1994 à 2006.

[16] Lors de ma thèse doctorale. Les données ont été engrangées auprès des personnes sans-abri elles-mêmes (en Belgique, en France et au Portugal) ainsi que grâce à divers acteurs tels que les travailleurs sociaux et les responsables d'association d'aide aux sans domicile fixe. Pour ce faire, il a été nécessaire d'allier diverses méthodes qualitatives telles que les entretiens semi-dirigés, les histoires de vie, l'observation participante et l'expérience incorporée (celle-ci consistant pour le chercheur à entrer lui-même dans la peau d'un sans-abri). Pour plus de détails au sujet des méthodologies usitées, se reporter à l'ouvrage tiré de cette thèse (Thelen, 2006).

Les personnes SDF vivent ce type de conditions et même si ces individus constituent un exemple extrême, nombre de personnes vivant en grande précarité, sans être à la rue, vivent des situations parfois bien similaires :

Leur expérience de vie, dès le départ, implique non pas une accumulation du savoir sur leur société mais plutôt un ancrage sur un socle limité, d'où ils n'ont pas l'occasion de diversifier leurs savoirs. Ils vivent dès lors dans une ignorance toujours plus importante de la dynamique sociétale qui les emporte – à leur insu – vers des territoires qu'ils n'ont jamais eu ni l'idée ni l'envie d'explorer. Face à un monde dont il ne leur a pas été loisible de percevoir l'évolution, les plus vulnérables d'entre nous sont des individus qui ont perdu pied, qui n'ont pas été capables de faire face seuls… Parce que s'approprier le monde au-travers de l'espace potentiel est la condition sine qua none de la possibilité même d'avoir l'envie d'apprendre. Or, si la plupart des personnes ayant subi des séquelles au niveau de cette appropriation trouvent malgré tout une place dans nos sociétés, une minorité d'entre elles, lorsqu'elles s'engoncent, ne trouvent pas les supports (extérieurs) nécessaires à une « reprise en main », reprise qu'ils ne peuvent d'ailleurs mener seuls puisqu'on ne leur a jamais appris à le faire.

Estime de soi en friche, peur de la nouveauté et de l'inconnu, les limites que moult ayant-droits mettent, au-delà desquelles ils ne s'aventurent pas, sont parfois fort étriquées… Résultat : on se cantonne dans le quartier et on « s'interdit de » faire toute une série de choses qui, parce qu'elles impliquent ou une dépense financière déraisonnable ou de s'aventurer seul dans l'inconnu, en deviennent peu à peu non seulement difficiles à réaliser mais même impensables et impensées sinon de manière onirique : « *Aaah si je gagnais à l'Euromillion* ».

Communitas, Espace potentiel et Retour sur Soi

Pour toutes ces personnes – plus encore que pour les autres participants – le Théâtre les Tanneurs offre une occasion inespérée de changer la donne, leur donne sociale. Par l'inscription dans le non-temps et le non-lieu de la *communitas*, l'acteur créant son rôle, tant au niveau du 'pas-moi' que du 'pas pas-moi' est littéralement plongé dans plusieurs niveaux de jeu purement créatif, en interaction permanente avec d'autres plongés dans le même enchevêtrement. C'est paradoxalement dans cette stase préservée que l'espace potentiel de l'individu peut être redynamisé, et, partant, s'agrandir à nouveau, favorisant un retour à l'estime de soi, une capacité à se prendre au jeu renouvelée et un affaiblissement de la défiance de soi au profit d'une confiance retrouvée. La plus-value qu'apportent les différentes activités du Théâtre les Tanneurs se révèle donc inestimable même si difficilement quantifiable. Néanmoins tous les participants rencontrés, tous sans exception ont rapporté se sentir mieux, plus à l'aise avec autrui, poussé à s'engager dans de nouveaux projets, parfois fort éloignés de l'Univers théâtral. Bien sûr un grand nombre d'entre eux ne relevaient en rien du secteur social.

CONCLUSION

Le constat est manifeste, probant et ne laisse place à aucun doute : la mise en place de projets participatifs sur la longue-durée – émaillés de, précédés et suivis par divers ateliers ou le fameux comité de spectateurs – participe d'une dynamique que la très grande majorité d'institutions sociales ne peuvent qu'envier et ce, d'autant plus que le Théâtre ne se veut surtout pas « faire du social ». Comme l'a bien fait remarquer Monsieur Vereecken, du CPAS de Bruxelles, ce n'est effectivement pas en rappelant sans cesse aux personnes bénéficiaires d'allocations sociales que ce qu'elles font tient encore du social qu'on va les encourager à s'engager dans d'autres possibles…

Emanciper en redonnant tant une totale liberté de s'imaginer autre, là se trouve l'essence de la mission du Théâtre des Tanneurs et, à l'écoute de tous les acteurs en présence, cette mission est manifestement menée à bien !

Recommandations

Constat :

Enormément de crédits sont investis dans la formation, l'aide à la recherche d'emplois ou le contrôle des personnes en recherche d'emploi mais – et cela avait excellemment mis en exergue par Steve Gilson dans l'ouvrage « L'Etat Social Actif » – être sans-emploi au chômage ou au CPAS *n'est en rien la même chose* (et ce, même si les sanctions actuelles privant les personnes « fautives » du droit aux allocations de chômage et les rejetant vers les CPAS changent la donne, de la pire manière qui soit, cela dit) : conditionnaliser l'accès au minimum vital à la seule recherche d'emplois conduit à ce que les « ayant-droits » soient toujours plus infantilisés puisqu'ils n'ont strictement d'autre choix que de suivre les injonctions du pouvoir subsidiant[17] et ce, alors même que nombre d'entre eux ont abouti au CPAS après une parfois longue et difficile trajectoire d'échecs répétés[18].

Avant même de songer à les remettre à l'emploi et/ou en formation, il faut d'abord retravailler le contexte dans lequel ces personnes se trouvent plongées et qui, comme dit plus haut, pèse de tout son poids sur ces dernières, les modelant jusqu'à brider même l'idée d'un meilleur futur possible : on vit dans *l'ici et le maintenant de la survie*, à pallier les manques incessants et toute l'énergie y est consacrée : c'est la vie telle qu'elle se décline couramment en précarité : *au présent continu,* une restriction des horizons qui touche sans cesse plus de nos concitoyens… toujours plus fragilisés !

Or, il appert que, dans une optique finalement très libérale, les pouvoirs publics s'attendent à ce que soit aux personnes de faire ce travail de « remise en condition » elles-mêmes… Toutes proportions gardées, et pour bien faire comprendre la difficulté de ce qui se joue ici, cela pourrait équivaloir, par exemple, à demander à Usain Bolt de se hisser lui-même en se prenant les baskets avec les mains, jusqu'à hauteur d'épaule… C'est l'homme le plus rapide du monde, un des sportifs les plus accomplis de notre planète, sans nul doute mais rien ne l'a préparé à se soulever lui-même !

[17] Quel choix leur est-il en effet laissé ? Ou ils obtempèrent aux injonctions ou ils se retrouvent rapidement privés de leur revenu minimum de survie : ils sont donc pieds et poings liés face au seul bon vouloir du pouvoir subsidiant, qui considérera leur situation avec plus ou moins de mansuétude suivant la pression que subit le CPAS pour « activer » ces personnes, de la part de la Commune le plus souvent, son principal bailleur de fonds…

[18] Pour plus de détails sur ce processus, se référer à THELEN, L. (2008) *Changer la Donne Sociale. Mieux comprendre les personnes en grande précarité afin de leur donner non pas une liberté formelle mais bien une liberté réelle de choix de vie*, Etopia, 33 pages. Cf http://www.etopia.be/IMG/pdf/Etopia_Changer_La_donne_sociale_-_Thelen.pdf

Pour qu'une personne suive un projet, faut-il encore qu'elle puisse s'imaginer un meilleur futur, une chance objective d'améliorer son ordinaire. En d'autres mots, se départir de sa vision d'un quotidien vécu au présent continu.

Le Théâtre, et plus encore – précisément au Théâtre les Tanneurs – **les projets quartier ainsi que les divers ateliers qui les entourent et les accompagnent** (la fameuse boîte à outils et ses clés) *dans la longue durée*, **permettent d'imaginer d'autres possibles, de porter à nouveau un regard critique sur soi-même et, ce faisant, de créer les conditions indispensables à cette (re)mise en condition**. Cette dernière demande du temps, du tact, de la confiance, c'est le « voyage » dont nous parle Monsieur Vereecken, la transition entre un contexte clôt à l'horizon bouché et un environnement ouvert offrant plusieurs voies de sortie.

Conséquemment…

- Alors que des sommes non négligeables sont investies dans la **phase 2** de la réinsertion par le travail de la personne sans-emploi[19], c'est-à-dire son ***retour à l'emploi***, rien ou peu n'est fait pour la **phase 1**, c'est-à-dire ***la mise en condition*** *pour simplement pouvoir envisager ledit retour à l'emploi…*

- ***Le social qui ne se dit et ne se veut pas comme tel*** – celui mené par les Tanneurs étant sans doute le meilleur exemple existant actuellement, par la singularité de sa démarche comme de sa mise en œuvre, par le fait aussi qu'il ne vise en rien uniquement le public des ayant-droits et autorise ces derniers à se fondre dans une mixité sociale qu'ils ne rencontrent guère dans leur milieu de vie habituel – se révèle être **le meilleur medium existant pour mener la phase 1 à bonne fin**. Paradoxalement, c'est parce que l'Institution théâtrale ne vise à aucune fin sociale qu'elle se donne toutes les chances d'assurer une des tâches sociales les plus difficile qui soit.

[19] Cette 'réinsertion par le travail' nous est imposée depuis la Loi du 26 mai 2002 et nous ne pouvons que la prendre en compte puisqu'elle est la réalité qui s'impose à tous les récipiendaires du RIS (Revenu d'Intégration Sociale) depuis lors. A titre scientifique comme personnel, cette *activation,* comme on l'appelle couramment, me semble au mieux, être l'imparfaite copie d'un système scandinave qui, lui, pour moult raisons sociales et culturelles, fonctionne et, au pire, comme un non-sens dont les conséquences humaines et sociales n'ont jamais été pensées en préalable à ladite loi et jamais réellement évaluées depuis lors.

- Cependant il s'agit à présent de se départir d'une vision à courte-vue et de percevoir tous les avantages et progrès que la prise en compte de cette utilité publique majeure d'institutions telles le Théâtre les Tanneurs permet. Il est capital de :

1. Faire passer le Théâtre les Tanneurs du statut **d'institution-pilote** – qu'il est de facto depuis des années dans le champ artistique francophone belge – à celui **d'exemple à suivre** ;

2. Considérer l'apport social majeur de ce type d'institution et donner de **réels budgets** à la création de projets quartier et d'ateliers concomitants, des budgets qui viennent en sus de ceux normalement alloués aux institutions via leur contrat-programme ;

3. Faire la promotion la plus large possible en Fédération Wallonie-Bruxelles de la manière dont le Théâtre les Tanneurs a mis en place un cycle alliant projets-quartier et ateliers divers de manière suivie et pérenne depuis plus de 10 années. Si les pouvoirs publics promeuvent et disséminent tant la réussite de ce projet que le fait que des budgets supplémentaires peuvent accompagner la mise au point d'une telle dynamique de projets quartier, il est évident que cela devrait en encourager plus d'un à « prendre place dans la barque »… Et ce, alors même que notre Société en ressent la nécessité de manière toujours plus patente.

4. Percevoir les besoins et désirs immenses de nos villes et de nos quartiers en matière de **re-collectivisation du « vivre-ensemble »** et, par-là, comprendre l'urgence qu'il y a de rendre aux artistes le rôle qu'ils n'auraient jamais dû cesser de jouer dans la dynamique de reconduction permanente qu'est celle de la *polis ;*

5. Réaliser que la Culture d'une Société donnée, c'est-à-dire la manière dont l'être humain s'y met en scène, est le fidèle reflet de ladite Société : une Culture qui se sécante à l'infini pour correspondre au mieux à la hiérarchisation sociale en place n'est que le miroir d'une Société en voie de désolidarisation.

6. Créer des projets avec tout un chacun est, dans ce sens, un des meilleurs moyens pour contrer ce mouvement de délitement sociétal majeur et refonder de nouveaux liens sociaux qui, naissant dans et par des *communitas,* transcendent par essence le genre, l'origine, la religion ainsi bien sûr que les statuts et positions sociales des participants…

Références

DELCHAMBRE, J-P (2005) La peur de mal tomber, in *Carnets de Bord*, n°9, 6-19.

GOFFMAN, E. (1974) *Les rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuit.

JOULE, R.-V., BEAUVOIS, J.-L. (2009) *La soumission librement consentie. Comment amener les gens à faire librement ce qu'ils doivent faire ?*, Paris, PUF.

MARPSAT, M., FIRDION, J-M, MERON, M..(2000) Le passé difficile des jeunes sans domicile, *Population et Sociétés*, décembre, n°363.

MARTUCELLI, D. (2005) Métamorphoses existentielles de l'évaluation, in *EspacesTemps.net,* 01.11, http://espacestemps.net/document1680.html

THELEN, L (2006) *L'exil de soi. Sans-abri d'ici et d'ailleurs*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.

THELEN, L. (2008) *Changer la Donne Sociale. Mieux comprendre les personnes en grande précarité afin de leur donner non pas une liberté formelle mais bien une liberté réelle de choix de vie*, Namur, Etopia, 33 pages. http://www.etopia.be/IMG/pdf/Etopia_Changer_La_donne_sociale_-_Thelen.pdf

TURNER, V. (1969) *The ritual process. Structure and anti-structure,* New York, Aldine de Gruyter.

TURNER, V. (1982) *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*, PAJ (Performing Art Journal) Publications, New York

TURNER, V (1992) *Blazing the trail: Why marks in the exploration of symbols?,* Tucson, The University of Arizona Press.

VAN GENNEP, A. (1972 [1909]) *The rites of passage*, Chicago, The University of Chicago Press.

VIELLE, P., POCHET, P., CASSIERS, I. (2005) *L'Etat social actif. Vers un changement de paradigme ?*, Bruxelles, PIE-Peter Lang.

WINNICOTT, D. W. (1975) *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.

Table des Matières

1. Introduction **2**

2. Historique **4**

3. Moyens et relations aux autres acteurs, sociaux comme politiques **7**

4. Expérience incorporée et (contre-)biopolitique : l'implication artistique comme émancipation dans une Société figée par la peur de mal tomber **13**

Exorde *13*

Les jeux d'écriture : enchanter pour délier, assouplir, aérer, ouvrir et…laisser s'envoler *18*

L'expérience artistique exige de prendre les participants comme des pages blanches, surtout à leurs propres yeux *19*

La Société de 'la peur de mal tomber' *20*

Color my life with the chaos of passion: rites et liminalité *21*

L'expérience artistique aux Tanneurs *23*

5. La plus-value du Théâtre les Tanneurs eu égard à ses participants et aux autres institutions culturelles **27**

Le public des ayants-droit *27*

La capacité de se prendre au jeu *28*

Un rapport au monde sur le mode de la défiance *29*

Communitas, Espace potentiel et Retour sur Soi *30*

Conclusion **30**

Recommandations **32**

Références **36**