

# RESUME

---

Liberatore Daphné

Section: animation socio-culturelle

Année académique:1999-2000

Titre: Sens et contribution du théâtre-action et plus particulièrement du drama au sein d'une association de jeunes.

## Résumé

Le théâtre est riche et recouvre de nombreux aspects.

A travers ce mémoire, nous avons constaté qu'il pouvait se transformer en outil d'action sociale, instrument de revendication ou encore objet de construction d'un "soi". On ne parle plus ici de théâtre mais bien de théâtre-action.

Nous avons remarqué que ce dernier recouvrait de nombreuses formes dont une, qui a retenu notre attention, le drama. Nous avons donc analysé l'insertion de ce dernier au sein d'une maison de jeunes et en avons décelé son sens et sa contribution.

Mots-Clefs: DRAMA-Théâtre-Action

UNIVERSITE LIBRE DE BRUXELLES  
Faculté de Philosophie et Lettres

Sens et contribution du théâtre-action et  
plus particulièrement du drama au sein d'une  
association de jeunes

COMMUNICATION AUTORISEE  
Le 10 Aout 2001

121062

Liberatore  
Daphné

Mémoire présenté sous la direction  
de Monsieur André Helbo, en vue de  
l'obtention du titre de licenciée en  
Communication, Information et  
Journalisme, orientation : animation  
socio-culturelle.

Année académique  
1999-2000

# TABLE DES MATIERES

---

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I: .....</b>	<b>4</b>
<b>A L'ORIGINE DU THEATRE-ACTION.....</b>	<b>4</b>
1. De l'Agit-Prop au Theatre-Action .....	4
2. Evolution du theatre-action .....	6
2.1. Un théâtre militant se considérant hors des sentiers battus.....	6
2.2. Perte d'identité : théâtre ou théâtre-action ? .....	8
2.3. Retour partiel à sa philosophie originelle .....	9
<b>CHAPITRE II: .....</b>	<b>11</b>
<b>LE THÉÂTRE-ACTION EN GÉNÉRAL .....</b>	<b>11</b>
1. Le théâtre-action vu par : .....	12
1.1. Marie-Claire Clausse .....	12
1.2. Paul Biot .....	12
1.3. Pour Jean Louvet .....	13
1.4. Pia Le Moal-Piltzing.....	13
2. Caracteristiques .....	14
2.1. La création collective.....	14
2.2. L' écriture collective .....	14
2.3. La forme.....	16
2.4. Le rapport au public.....	18
2.5. Un autre rapport à la réalité .....	21
3. Le théâtre-action au coeur de la .....	24
société contemporaine .....	24
4. Le théâtre-action au travers de ses .....	26
productions actuelles .....	26

**CHAPITRE III: ..... 30**

**EXEMPLE CONCRET D'UNE ASSOCIATION DE JEUNES  
UTILISANT LE THEATRE-ACTION ET PLUS  
PARTICULIEREMENT LE DRAMA COMME MOYEN D'  
«INSERTION SOCIALE »: MOSAÏC ..... 30**

<b>1. Présentation de Mosaïc .....</b>	<b>31</b>
1.1. Charte de MOSAÏC .....	33
1.2. Les objectifs .....	35
1.3. La méthode .....	37
1.3.1. Vice vers ça .....	37
1.3.2. Les hypothèses de travail .....	39
A. Face aux bandes, faire bande .....	39
B. Déscolariser pour rescolariser .....	39
C. Mort du discours .....	40
D. Le problème, solution du problème .....	41
E. La hiérarchie fonctionnelle .....	43
F. L'Echange .....	43
G. L'Obstacle .....	44
H. Calcio-Appogio .....	44
I. Mais encore,.....	45
1.4. Les joueurs .....	46
1.4.1. L'équipe .....	46
1.4.2. Les relais.....	48
1.4.3. Les réguliers .....	48
1.4.4. Les invités .....	48
1.4.5. Les compagnons de route .....	48
1.5. Le jeu.....	49
1.6. De Mosaïc à Utopie.....	52
<b>2.Drama: principes de base et mise enœuvre à Mosaïc.....</b>	<b>54</b>
2.1. Introduction.....	54
2.2. Parallélismes entre le théâtre-action et le drama.....	54
2.3. A ses origines.....	56
2.4. Définition du drama tel que appliqué àMosaïc .....	58
2.5. Eléments clés du drama par rapport à l'expérience de.....	58
Mosaïc et au théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal .....	58
2.5.1. Mise en image jouée et corporelle de situations sociales .....	59
A. Connaitre son corps .....	60
B. Rendre son corps plus expressif .....	61
C. Le théâtre envisagé comme langage.....	62
D. Le théâtre: au-delà du discours .....	63
2.5.2. Développer l'imaginaire, la créativité .....	64
2.5.3. Objectivation des comportements .....	67
2.5.4. Pratique des valeurs de groupe .....	69
A. La rigueur.....	69
B. Le respect de l'autre.....	70
C. Solidarité en action.....	71
D. Expression des émotions et des refoulements .....	72
E. Exercices musculaires .....	72
F. Exercices sensoriels .....	73

G. Exercice de mémoire .....	73
H. Exercice d'imagination .....	74
I. Exercice d'émotions .....	74
<b>3. Apports du drama dans une maison de quartier: une riposte artistique à l'exclusion.....</b>	<b>77</b>
<b>Conclusion .....</b>	<b>80</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>82</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>84</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>89</b>

# RESUME

---

Liberatore Daphné

Section: animation socio-culturelle

Année académique:1999-2000

Titre: Sens et contribution du théâtre-action et plus particulièrement du drama au sein d'une association de jeunes.

## Résumé

Le théâtre est riche et recouvre de nombreux aspects.

A travers ce mémoire, nous avons constaté qu'il pouvait se transformer en outil d'action sociale, instrument de revendication ou encore objet de construction d'un "soi". On ne parle plus ici de théâtre mais bien de théâtre-action.

Nous avons remarqué que ce dernier recouvrait de nombreuses formes dont une, qui a retenu notre attention, le drama. Nous avons donc analysé l'insertion de ce dernier au sein d'une maison de jeunes et en avons décelé son sens et sa contribution.

Mots-Clefs: DRAMA-Théâtre-Action

# INTRODUCTION

---

En ayant effectué nos études et plus particulièrement nos licences au sein de l'orientation d'animation socio-culturelle, nous avons jugé utile de choisir un sujet de mémoire qui y correspondait. Nous intéressant plus particulièrement au théâtre, notre recherche de sujet s'est surtout axée autour de la pratique de cet art.

C'est dans le cadre du cours de Madame Van Cauwenberghe, cours dans lequel nous devions présenter une institution de notre choix, que nous avons eu l'opportunité d'entrer en contact avec l'asbl MOSAÏC (Mouvement Social d'Action Interculturelle). Nous nous sommes alors plongé dans son atmosphère pendant six mois et y avons découvert une manière d'être et d'agir avec des jeunes, souvent en situation instable, une philosophie d'action mais également diverses pratiques et activités dont une qui a plus particulièrement retenu notre attention: le DRAMA<sup>1</sup>. Nous entrions dans un domaine qui nous permettait d'allier tant le social que le culturel et, de surcroît dans le culturel, la pratique théâtrale.

---

<sup>1</sup>Le terme DRAMA s'inspire d'une technique théâtrale d'apprentissage pratiquée dans certaines écoles en Grande Bretagne.

Tel que exercé au sein de cette institution travaillant l'insertion sociale des jeunes, le drama est en effet une pratique théâtrale englobant autant l'improvisation, que le mime, n'utilisant aucun texte du répertoire traditionnel, laissant libre cours à l'imagination des pratiquants et leur permettant d'exprimer librement divers sentiments faisant partie de leur quotidien.

Le parallélisme avec le théâtre-action, dont les principales caractéristiques rejoignent celles du drama, nous a incité à définir ce dernier comme cadre théorique de notre recherche.

Notre plan de travail s'est alors subdivisé de la manière suivante: nous avons tout d'abord développé les dimensions historiques du théâtre-action, puis retracé les lignes d'une évolution parfois paradoxale. Ensuite, nous avons exposé les différentes définitions du théâtre-action selon quatre auteurs. Pour clôturer ce cadre théorique, nous avons dégagé un certain nombre de ses caractéristiques fondamentales, nous l'avons exposé à la principale notion le constituant .. pour enfin le présenter à travers ses productions actuelles.

Nous avons alors abordé la partie pratique en tentant de démontrer les similitudes entre le théâtre-action et le drama. Nous avons alors abordé la question du sens que pouvait avoir l'insertion du drama au sein d'une " maison de jeunes " telle que MOSAIC. Pour ce faire, nous avons, dans un premier temps, présenté l'institution au travers de sa

charte, de ses méthodes et de ses objectifs. Dans un second temps, après nous être réimprégné de l'ambiance de l'institution en y effectuant de l'observation participante auprès des principaux intéressés, les animateurs et les animés, nous avons établi un plan d'entretien visant à répondre à notre question de départ, à savoir: " Quel sens et quel contribution peut avoir l'insertion du théâtre-action et plus particulièrement le drama au sein d'une maison de jeunes? ".

# CHAPITRE I:

## A L'ORIGINE DU THEATRE-ACTION

---

### 1. DE L'AGIT-PROP AU THEATRE-ACTION

Divers auteurs s'accordent pour dire que le théâtre-action est partiellement l'héritier du théâtre d'Agit-Prop<sup>2</sup>, un courant d'action théâtrale révolutionnaire apparu dans les années vingt en France, Allemagne, Italie, Etats-Unis,... et dont le but était d'entraîner les masses populaires à l'action politique<sup>3</sup>.

Porté par le mouvement de gauche et, de ce fait, censuré après 1936 puis par l'occupation, le théâtre d'Agit-prop, réapparaît à la fin des années soixante et fut d'abord expérimenté aux Etats-Unis et en Russie. Il se développe après le mouvement de Mai 1968, puis aux moments forts de la protestation contre la Guerre du Vietnam, contre la montée du fascisme en Amérique du Sud... sous forme de théâtre de

---

<sup>2</sup> Autrement nommé, " Théâtre Politique " ou " Théâtre d'animation ".

<sup>3</sup> Deltenre (C.), " Le théâtre-action en Belgique ", Ed. JEB, Seraing, 1978, p. 13.

rue, de happening, d'actes théâtraux qui accompagnent les grands rassemblements populaires et militants.

Dans les années septante, les ambitions du mouvement évoluent : c'est l'animation socioculturelle qui, sous le nom " d'Education Permanente ", remplace l'éducation populaire. Comme le souligne Henry Ingberg<sup>4</sup>, le mouvement théâtral devient un instrument qui doit permettre l'établissement d'une culture démocratique donnant l'accès pour tous à la culture, défiant classes sociales et catégories d'âge, et ce en offrant à tous la possibilité de participer à celle-ci. Il n'est désormais plus question de militantisme politique mais bien d'une forme de militantisme culturel.

En plus de sa dimension civique et culturelle, se développe au sein de ce mouvement une dimension artistique. En réaction à la " passivité " qu'induit l'interprétation d'œuvres du répertoire universel, naît le concept d'un théâtre de création où tout est l'œuvre des artistes ou individus impliqués dans une production: texte, scénographie, musique, lumière, interprétation....

Alors, de nouvelles compagnies<sup>5</sup> et de nouvelles structures voient le jour, parmi lesquelles certaines prennent le parti de travailler

---

<sup>4</sup> Administrateur général du Ministère de la Culture de la Communauté Wallonie-Bruxelles. Il préside également le Conseil d'administration de l'asbl Centre du Théâtre-Action.

<sup>5</sup> Cfr annexe n°1. (Liste des compagnies de théâtre-action existantes).

essentiellement sur la base de ce qu'on appellera désormais le " théâtre-action ".

En Belgique, le théâtre-action a proliféré hors institution, principalement à Bruxelles et dans les régions wallonnes autrefois industrialisées, dans les lieux même du milieu populaire qu'il interpelle à partir de son propre champ d'expérience.

## 2. EVOLUTION DU THEATRE-ACTION

### 2.1. Un théâtre militant se considérant hors des sentiers battus

Dans les années 70, animateurs et compagnies de théâtre-action travaillaient pour le non-public et avec lui. « *Le théâtre devait entrer dans le vif de la réalité, intervenir là où surgissait un conflit et tenter de pousser le spectateur à influer sur sa propre vie, à agir sur la société.* »<sup>6</sup> Les troupes travaillaient encore au sein même des groupes sociaux qui étaient à la fois l'objet, le sujet de leurs préoccupations, et leur public. En harmonie avec les revendications

---

<sup>6</sup>Jacobs (M.), « Marie-Claire Clausse: « Le théâtre-action entre dans le vif du réel », in: *Le Soir* du 23 avril 1985, p.21.

fusant de toutes parts (ouvriers en grève, femmes en révolte, immigrés en quête de racine...), les troupes suscitaient la participation de ces personnes en les intégrant au processus de création, ne s'octroyant à elles-mêmes qu'un rôle d'animation et un statut de non-professionnels du théâtre.

L'urgence des problèmes, des choses à dire, faisait que le message l'emportait souvent sur la forme. *« A cette époque le théâtre-action était le fait d'hommes de théâtre en rupture avec l'institution théâtrale. Rapport au public (le toucher là où il se trouve), types de contenu (les problèmes concrets de l'auditoire concerné), formation (lui apprendre à les exprimer lui-même), telles étaient les préoccupations de ceux qui se voulaient moins comédiens que « militants d'action culturelle » utilisant le théâtre pour parler aux gens. »<sup>7</sup>*

Pendant ces années, le support artistique de leurs créations était plutôt négligé. Soit volontairement par des professionnels qui étaient venus là, justement, pour « privilégier le message », soit involontairement par des amateurs qui avaient fondé un peu partout de nouvelles structures.

---

<sup>7</sup> J.C., « Oui c'est du théâtre! Ils veulent du théâtre à message. Est-ce compatible avec le professionnalisme? », in: *Le Vif l'Express* du 24 avril 1987, p.62..

## 2.2. Perte d'identité : théâtre ou théâtre-action ?

Le théâtre-action a fonctionné sur ce schéma de non-professionnalisation pendant une dizaine d'années. Puis, devenu partenaire fidèle (et demandé) des organisations syndicales ou des mouvements d'animation permanente, il s'est petit à petit structuré et professionnalisé. C'est suivant ces mêmes critères que les pouvoirs publics ont subsidié certaines de ses troupes.

Au niveau de l'esthétique, par la force des choses, et également par la conjoncture de l'époque qui permettait aux diverses compagnies existantes de disposer d'assez gros moyens budgétaires, pratiquement tous dans leur spectacle témoignent d'étonnantes recherches formelles en même temps que du désir de s'insérer dans le circuit « normal » de la diffusion théâtrale. « *C'est ainsi que nombre de compagnies de l'époque, et dont certaines existent encore à l'heure actuelle, ont prouvé, dans un premier temps que le théâtre-action c'est aussi du théâtre, puis, dans un second, que l'on pouvait supprimer l'« aussi » de la proposition.* »<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> loc.cit.

### 2.3. Retour partiel à sa philosophie originelle

Les diverses mutations socio-psychologiques des années 80 ainsi que l'attrait pour la « théorie du chacun pour soi » a bien failli avoir raison de cette prise de parole groupée. L'accent n'était plus uniquement mis sur le message, il fallait y rajouter la manière de l'exprimer et de le représenter. Ainsi et comme l'exprime très bien Catherine Degan : « *l'on se dirigeait tout droit vers une reconquête de l'art pour l'art.* »<sup>9</sup>

Mais la crise économique des années 90 ayant bouleversé l'ordre apparemment établi des choses, le théâtre-action a plus que jamais refait surface, se composant toujours de comédiens amateurs et professionnels. Et si certaines compagnies se sont orientées vers les théâtres, d'autres poursuivent inlassablement le travail sur le terrain privilégié du théâtre-action, c'est-à-dire le quartier. Ces deux démarches ne sont pas contradictoires, elles s'enrichissent mutuellement, tant sur le fond que dans les formes.

Paradoxalement, alors que le théâtre traditionnel, même et parfois surtout s'il n'est pas d'avant-garde, tend à déserter les salles « faites pour », le théâtre-action se déclare prêt à y entrer. Ainsi, il respecterait au pied de la lettre la convention selon laquelle

---

<sup>9</sup> Degan (C.), « Les paradoxes du théâtre-action », in: *Le Soir* du 7 mai 1986, p.28.

ces lieux saints seraient les seuls réceptacles du théâtre de « qualité ».

Les activistes d'hier revendiquent, outre leur rôle social (de moins en moins politique), leur statut d'artiste à part entière. En effet, nombre de théâtres, hier, uniquement préoccupés de leur message, se soucient aujourd'hui de construire un spectacle où l'esthétique et le professionnalisme trouvent leur place.

Nous percevons à travers ces quelques points une certaine évolution, « *à présent il y a la volonté de parler au grand jour, de sortir de l'ombre, d'entrer dans les temples du « théâtre obligatoire », seuls éclairés par les médias, pour dire au monde que le théâtre populaire ne se résume pas aux grands monuments publics, que les voix des prisonniers, des immigrés, des jeunes, des femmes, de ceux ne voit pas, qu'on n'entend pas sont les « chants les plus beaux.* »<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> J.C., « A vous de jouer », in: *Le Vif l'Express* du 25 avril 1986, p.59.

## CHAPITRE II:

### LE THEATRE-ACTION EN GENERAL

---

Le théâtre-action est une notion difficile à définir car elle comporte de multiples facettes. Celui-ci se base essentiellement sur le quotidien pour créer ses représentations et n'est que mouvement et remise en question permanente. Il nous serait donc vain de tenter d'établir une définition qui soit stable et complète. C'est pourquoi, en guise de définition, nous avons pris le parti d'exposer les avis de diverses personnes ayant un lien plus ou moins direct avec le milieu du théâtre-action.

# 1. LE THEATRE-ACTION VU PAR :

## 1.1. Marie-Claire Clausse

Ancienne directrice du Centre du Théâtre-Action<sup>11</sup>, pour qui : « Le théâtre-action englobe les notions d'animation, d'éducation permanente, de dynamique de groupe, de politique mais est aussi et surtout une forme théâtrale à part entière, peut-être atypique mais théâtrale tout de même, ayant comme principe fondateur de sa pratique et de son éthique, la liaison dynamique et dialectique entre animation et création. »<sup>12</sup>

## 1.2. Paul Biot

Actuel directeur de ce même centre pense quant à lui que: « *Le théâtre-action n'est pas une forme de théâtre, mais il les a toutes utilisées: du happening à l'écriture tragique, de la commedia dell'arte aux bouffons, de l'épopée réaliste et burlesque au théâtre-forum, du théâtre de rue au cabaret, et toutes ces formes qui n'ont*

---

<sup>11</sup> Ce centre fut créé en 1984 à Braine-le Comte et s'est implanté depuis 1987 à La Louvière. Il a pour but de promouvoir l'ensemble des activités des troupes de théâtre-action, en informer le public et les médias, organiser des rencontres dans le cadre de la Communauté française et sur le plan international et mettre en oeuvre un festival de la Communauté française et un festival international dont les manifestations devront pouvoir être décentralisées en Wallonie et à Bruxelles.

<sup>12</sup> Propos tenus lors d'une conférence de presse aux Ateliers Populaires à Bruxelles le 17 avril 1985.

*pas de nom mais qui font du théâtre une invention constante, vivante, surprenante.»*<sup>13</sup>

### 1.3. Pour Jean Louvet<sup>14</sup>

« C'est un théâtre de dévoilement. Un théâtre de dénonciation, dans une diversité de formes et de contenus, dans cette fin de vingtième siècle où le maintien du contrat social, conquis par les luttes sociales très dures, exige des travailleurs et de leurs élus une détermination farouche, sous peine de retomber dans les pires excès du capitalisme.»<sup>15</sup>

### 1.4. Pia Le Moal-Piltzing

Cette dernière trouve que le théâtre-action s'apparente au théâtre d'intervention c'est-à-dire: « Théâtre politique sans doute, mais refusant de se laisser enfermer dans le cadre du militantisme traditionnel. Théâtre qui s'implique dans une action bien précise, qui oeuvre à connecter des réseaux alternatifs, à essaimer les luttes des divers agents sociaux dont il est l'expression.»<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Ouvrage collectif réalisé sous la direction du Centre de Théâtre-Action, « Théâtre-Action de 1985 à 1995, Itinéraires, Regards, Convergences », Ed. du Cerisier, Cuesmes, 1996, p 233.

<sup>14</sup> Dramaturge et directeur du Studio-Théâtre.

<sup>15</sup> Ouvrage collectif réalisé sous la direction du Centre de Théâtre-Action, op.cit., p. 129.

<sup>16</sup> Ebstein (J.) et Ivernel (P.), « Le théâtre d'intervention depuis 1968, tome 2 », Ed. L'âge d'homme, collection Théâtre Recherche, Lausanne, 1983, p. 7.

## 2. CARACTERISTIQUES

### 2.1. La création collective

La création collective fait partie d'un des premiers moyens de reconnaissance du théâtre-action. C'est ce que les pratiquants appellent la "création en atelier". La création collective est le mode fondamental d'invention théâtrale du théâtre-action.

Dans le théâtre-action il n'y a pas de détail, chaque maillon et donc chaque personne doit collaborer à la chaîne et coopérer à l'ensemble. C'est ainsi que tout le monde participe à tout. Que ce soit l'élaboration des décors ou la création des costumes en passant par la recherche des différents lieux de représentation. Le théâtre-action a donc comme objectif d'associer les individus à chacune des étapes de la réalisation théâtrale.

### 2.2. L'écriture collective

L'écriture collective va de paire avec le mode de création. Après avoir déterminé un canevas, établi un scénario, et dégrossi les personnages, les pratiquants se mettent autour d'une table et font

tourner une feuille blanche sur laquelle chacun écrit un mot ou une phrase.

Selon Jean Delval<sup>17</sup>: " *C'est une forme d'improvisations écrites qui est préférée à l'improvisation orale parce qu'elles entraînent une recherche verbale. Les improvisations orales favorisent la spontanéité et il s'agit de parer au plus pressé; dans cette espèce d'urgence, la personne use des formules langagières les plus fréquentes. (...) L'improvisation écrite autorise le temps de la réflexion (...) et cette sorte de lenteur permet à chacun d'extraire du fond de sa mémoire des mots et des alliances de mots connus mais si rarement usités qu'ils étaient comme ensevelis dans l'oubli. (...) Quant à l'écriture théâtrale dont les spécificités permettent autant l'usage de la prose que du discours direct ou de la poésie, elle est du domaine de l'inconnu total.*"<sup>18</sup>

Une fois le tour de table terminé, le travail en collectif s'arrête et ce sera maintenant au tour de l'assembleur<sup>19</sup> de ressortir ce qu'il y a de plus intéressant dans l'une et l'autre histoire et de les mettre en texte<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Animateur au Théâtre des Rues.

<sup>18</sup> Ouvrage collectif réalisé sous la direction du Centre de Théâtre-Action, op.cit., p. 228.

<sup>19</sup> Terme utilisé par Jean Delval, animateur au Théâtre des rues.

<sup>20</sup> Ibid., p. 229.

Il va sans dire que ce travail doit s'effectuer dans la plus stricte neutralité, sous peine de dénaturer les propos de l'un ou de l'autre. A la fin de son travail, en ressortira un texte écrit et c'est donc ce texte qui sera joué face au public.

Ceci ne fait figure que " d'un exemple parmi tant d'autres " dans le travail d'écriture collective. En effet comme le souligne Paul biot: "*Les pratiques d'écriture collective sont aussi multiples que sont nombreux ceux qui y participent.*"<sup>21</sup>

### 2.3. La forme

La forme n'a, à première vue, pas de réelle importance dans le théâtre-action. C'est également une des caractéristiques du théâtre populaire. Elément prenant un sens particulier au sein de notre époque qui, comme le soutient Gilbert David,<sup>22</sup> est friande d'effets et de moyens tape-à-l'oeil. « *En effet, l'esthétique du tréteau nu aurait tendance à manquer dans une société et un théâtre qui fabriquent trop d'images pour ne pas être suspectés de cacher bien des démissions.* »<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 221.

<sup>22</sup> Professeur d'université et journaliste à Montréal.

<sup>23</sup> U.L.B. Centre de sociologie du théâtre, " Le théâtre et le temps qui passe, mémoires singulières ", Ed. Lansman, collection Théâtre Evénements, Carnières-Morlanwez, 1995, p. 47.

Dans le théâtre-action comme l'explique Paul Biot: "la scénographie est réduite, mobile et adaptable."<sup>24</sup> Ceci s'explique par le fait que, la plupart du temps, les spectacles sont joués dans des endroits non théâtraux et surcharger ces lieux avec des gros effectifs ne servirait qu'à dénaturer ces derniers et à leur couper tout effet sur le public. Il serait d'ailleurs difficile de faire autrement puisque l'essentiel des moyens financiers est consacré au travail des animateurs.

Paul Biot soutient d'ailleurs ces propos en considérant que: "Forme et création collective sont deux termes antinomiques car la forme et le fond vont se construire ensemble dans une multitude de rapports respectueux de chacun, puisant son invention, autant pour le contenu que pour les formes, dans les tonalités diverses du collectif, les capacités et les fragilités des participants, leurs idées-images et leurs rapports aux autres. Mais paradoxalement, la forme c'est ce qui catapulte le propos dont le théâtre-action a fait son leitmotiv! Dans la majorité des créations de théâtre-action, ce qui prédomine c'est l'équilibre, la cohérence entre le contenu et la forme. De plus, la qualité n'est jamais formelle, la forme ne reprend le dessus que quand les auteurs n'ont plus rien à dire et c'est pour

---

<sup>24</sup> Ibid., p.30.

*cela que je soutiens que la forme au théâtre-action n'a pas de réelle importance.*"<sup>25</sup>

Même si, comme nous l'avions déjà démontré, le théâtre-action a fortement évolué dans son approche des formes, "fondamentalement, celui-ci restera toujours partisan d'une culture à voix nue."<sup>26</sup>

## 2.4. Le rapport au public

Au théâtre-action, il y a un nouveau rapport au spectateur qui s'est instauré et qui est basé sur le souci de sa participation et sur l'expression de son vécu.

*"Le théâtre-action tente de faire éclater la division entre acteurs et spectateurs. La réalisation de spectacles dans un processus continu d'interpénétration du public et des comédiens, selon Chantal Deltenre, est une spécificité de ce théâtre."*<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 233.

<sup>26</sup> Ibid., p.30.

<sup>27</sup> Deltenre (C.), op.cit., p. 13.

Dans ce genre de représentation, et selon la typologie définie par Pia Le Moal-Piltzing<sup>28</sup> le public devient souvent lui-même acteur au double sens du terme:

- soit comme *comédien*, consécutivement au rôle émulateur et stimulant du jeu scénique (créations de nouvelles troupes à leur tour productrices de nouvelles pièces).
- soit comme *acteur/actant*, par son engagement à une fin précise de libération individuelle et collective, dans des actions communes et coordonnées, au sein du vécu social, pour en modifier la trame.

Un élément essentiel et qui différencie nettement cette forme théâtrale face au théâtre plus traditionnel, est la discussion avec le public après la représentation. *“Ce dialogue “libère” le spectateur éventuel, éventualité que Augusto Boal qualifie à juste titre “d’ob-scène” (ce qui signifie orienté vers la scène); il le libère du spectacle par l’échange de parole. Le public devient, du fait même de ses propres suggestions et critiques, utilisateur, et non consommateur pur et simple; et ainsi se dissout ce qui aurait pu apparaître malgré tout comme manipulation au cours de la représentation.”*<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Ebstein (J.) et Ivernel (P.), op.cit., p. 9.

<sup>29</sup> Ibid., p. 10.

Dans les premières années d'existence du théâtre-action, il semblait évident que le public qui se rendait à un spectacle de théâtre-action n'y allait pas pour apprécier l'interprétation des "comédiens", la qualité scénographique ou la beauté du texte. Mais cette non attirance du côté artistique des spectacles semble n'être plus tellement de mise à l'heure actuelle.

De nos jours, ce qui n'a fondamentalement pas changé, c'est que les personnes qui se rendent à ces représentations, y vont parce qu'elles se sentent touchées par la cause qui y est exposée et qu'elles ont surtout envie de partager des points de vue. D'autant plus que les représentations de théâtre-action ne parlent pas seulement du monde, mais elles parlent aussi de nous.

Il nous semble donc clair ici de dire que la démarche entre un spectateur de théâtre-action et un spectateur se rendant au théâtre est différente. L'idée du quatrième mur<sup>30</sup> comme la décrivait Roger Deldime<sup>31</sup> est à présent tombée pour laisser place à celle d'un partage collectif, et parfois il suffit de très peu de choses pour passer de l'autre côté du mur.

---

<sup>30</sup> Roger Deldime entend par ce terme les publics et la barrière imaginaire qui les séparent de la scène.

<sup>31</sup> Deldime (R.), "Le quatrième mur, regards sociologiques sur la création théâtrale", Ed. Promotion Théâtre, collection Théâtre Événements, Carnières, 146p.

## 2.5. Un autre rapport à la réalité

Lorsque le spectateur se rend au théâtre, il sait pertinemment bien qu'il assistera à une fiction. Le personnage qui tient son rôle, il ne le regarde pas comme si il regardait quelqu'un dans la rue.

Avec le théâtre-action, les personnages collent tellement de près à la réalité qu'on en confondrait l'être de la fiction et l'être de la réalité. Ici, le personnage est mais ne paraît pas. Ce n'est donc plus la réalité qui dépasse la fiction mais bien une réalité qui surgit au milieu d'une fiction. Ainsi, ce qui est dit, chaque silence, chaque geste, le personnage, son intention, son sens a son importance.

Cela a pour conséquence qu'à certains moments de la représentation, spectateurs et acteurs se trouvent profondément liés. Le théâtre pourra être perçu comme un travail pour les autres, mais aussi comme un travail sur nous-mêmes.

A ce sujet, reprenons les propos de Juliusz Tyszka<sup>32</sup> qui après avoir assisté à " Solde pour tout le monde " du théâtre du Huitième Jour de Poznan<sup>33</sup> fit ces constatations: " *Finalement les éléments tellement connus des spectateurs qui font partie de leur propre*

---

<sup>32</sup> Théâtrelogue et critique théâtral, il enseigne à l'Université " Adam Mickiewicz " de Poznan en Pologne.

*univers, acquièrent à travers la présence scénique de ces hommes et de ces femmes, une dimension métaphorique universelle. Ils généralisent, dans une bouleversante synthèse, l'expérience commune de plusieurs générations d'êtres humains vivant dans différents endroits de la planète. Vis-à-vis des spectateurs, il y a des hommes qui ont choisi la révolte et qui la manifestent ouvertement. Ils ne la cachent pas derrière la "façade" d'un personnage théâtral. Ils sont eux-mêmes "leurs personnages". Le spectacle devient donc, une manifestation de leurs opinions et attitudes personnelles."*<sup>34</sup>

Nous pensons qu'à travers ces paroles, peut se refléter le sentiment et la sensation à laquelle doit être confronté tout spectateur de théâtre-action. En effet, très souvent le spectateur a l'impression de voir défiler sa propre vie devant lui sans pour autant que tel soit le but recherché par les comédiens.

A ce propos, Juliusz Tyszka dit: "La création dramatique dans le théâtre-action, n'impose pas une vision du monde mais propose des modèles de changement. Les acteurs ne se sentent pas obligés de transmettre aux spectateurs des vérités absolues. Ils leur donnent simplement leur propre vérité, sortie du quotidien et donc "non

---

<sup>33</sup> Région de Pologne.

<sup>34</sup> U.L.B. Centre de sociologie du théâtre, "Le théâtre et le temps qui passe, mémoires singulières", Ed. Lansman, collection Théâtre Événements, Carnières-Morlanwez, 1995, p. 167.

*absolue ". Et dans la sincérité de l'aveu de leur "insincérité" s'exprime une quête obstinée et inachevée de la vérité. Ils n'ont pas d'Absolu, ils n'ont qu'eux-mêmes et leur quête. C'est ainsi que les acteurs nous montrent soit les personnages scéniques, soit les artistes, soit les gens qui vivent à côté de nous. Au fond de leur présence scénique se cachent le jeu et le plaisir qui viennent de la maîtrise originale et individuelle des règles du mimétisme quotidien. "35*

Nous pensons qu'il ne faut pas entendre par là que tout ce qui se fait en matière de théâtre-action reflète le quotidien et est très proche de la réalité, mais la différence avec le théâtre reste très nette.

Mais dans les deux cas, et comme l'exprime Herbert Rolland<sup>36</sup>:  
*"Le théâtre reste ce lieu où existe le plaisir de découvrir, de dire, de chanter, de danser, d'écouter, de comprendre que nos ressemblances sont plus fortes que nos différences. Que l'histoire du monde, c'est d'abord nous aujourd'hui. De comprendre aussi que notre histoire est indissociable de l'histoire de tous ceux qui nous ont précédés, de tous ceux aussi qui "naîtront après nous. "37*

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 168.

<sup>36</sup> Directeur du Théâtre de la Vie et du Centre Dramatique des jeunes Publics.

<sup>37</sup> Ibid., p. 137.

### 3. LE THEATRE-ACTION AU COEUR DE LA SOCIETE CONTEMPORAINE

*« Quelles traces plus parlantes d'une société que son théâtre ? »*  
Roland Barthes

Le théâtre-action relève essentiellement de la création sur la société contemporaine en prenant en compte les problèmes propres à celle-ci. Il se base donc sur l' "ici et le maintenant". Pour Paul Biot: *« travailler sur l'ici et le maintenant en théâtre-action est une pétition de principe »*<sup>38</sup>. Mais, ce travail s'effectue en tenant compte que, les représentations théâtrales ne sont pas la vie mais un point de vue sur celle-ci, le reflet de la réalité sans l'incarner.

Le théâtre-action peut être considéré comme un espace de parole dans lequel des personnes, au départ de leurs réalités brutes, leurs vécus quotidiens, travaillent à la connaissance de causes politiques, de situations d'exclusion, et à la conscience de la nécessité d'une stratégie collective face au pouvoir dominant. *“ L'espace scénique n'est donc plus seulement un simple lieu en société, il devient à proprement parler, un foyer « d'action sociale ».”*<sup>39</sup> Le théâtre-action

---

<sup>38</sup> Ouvrage collectif réalisé sous la direction du Centre de Théâtre-Action, « Théâtre-Action de 1985 à 1995, Itinéraires, Regards, Convergences », Ed du Cerisier, Cuesmes, 1996, p 21.

<sup>39</sup> Ebstein (J.) et Ivernel (P.), op.cit., p. 7.

devient lieu de recueillement qui concentre et répercute les démarches de lutte d'une multiplicité de façons.

C'est un espace de parole où maîtriser le verbe n'est pas nécessaire pour donner forme à son propos. Les principales revendications de ce théâtre et de ses "acteurs" sont la plupart du temps émises à l'égard des malaises ambients qui ternissent notre société.

Pour exemple, la Compagnie Barbiana<sup>40</sup> s'en prend aux attitudes actuelles d'exclusion et de replis avec "Colapesce ou la tentation de la bonté". Le Collectif 1984<sup>41</sup>, parle dans "Concepción et monsieur Plume" du problème de l'alphabétisation qui touche encore aujourd'hui une grande partie de la population. D'autres traitent aussi de thèmes tels le chômage, la pauvreté, l'intolérance...

Certaines productions sont l'expression artistique d'un groupe et d'un moment, d'autres cherchent, à plus long terme, à tracer des réseaux alternatifs de vie.

Ces productions culturelles pourraient donc être le signe que : "face à une société capitaliste où tout serait basé sur l' "avoir", se manifeste un courant contestataire, qui tend à "être" dans

---

<sup>40</sup> Groupe de théâtre-action reconnu en 1997 et établit à Charleroi.

<sup>41</sup> A l'initiative d'un jeune comédien débutant, cette troupe s'est formée en 1979 et est située à Bruxelles.

*l'instant* <sup>42</sup>. Et comme le dit Pia Le Moal-Plitzing: "nous sommes donc ici en présence d'un vouloir être à travers des créations personnelles et collectives qui rejettent les dogmes de l'esthétique dominante, et par la même occasion officielle; et dont le but ne tend pas à s'ériger en valeur éternelle mais tout au contraire, comme le souligne Mikel Dufrenne<sup>43</sup> à mettre en oeuvre une pratique subversive<sup>44</sup>. L' "art-objet" se verrait donc dépassé par l' "art-action"."<sup>45</sup>

#### 4. LE THEATRE-ACTION AU TRAVERS DE SES productions actuelles

La société contemporaine présente un paysage social particulier et complexe où le théâtre-action maintient une politique de spectacle centrée sur les luttes sociales, idéologiques, limitée à des terrains locaux précis, destinée à des minorités dépouillées, étendant son action au dialogue Nord-Sud où l'Afrique occupe une place centrale.

---

<sup>42</sup> Ebstein (J.) et Ivernel (P.), op.cit., p. 8.

<sup>43</sup> Dufrenne (M.), "Pour un art populaire autogéré", in: *Le Monde* du 3 mai 1978.

<sup>44</sup> Cette pratique serait doublement subversive : d'abord dans la mesure où le plaisir est subversif, parce que les plaisirs les plus aigus ne sont pas du côté de la consommation, mais de la production: plaisir d'exercer une activité libre, de livrer un combat amoureux avec le matériau, d'être soi en faisant amitié avec le monde, plaisir proprement anarchiste. Ensuite, parce que cette pratique déconstruit l'institution, qui assure aux artistes et, dans leur sillage à tous les spécialistes, le monopole de l'art.

<sup>45</sup> Ebstein (J.) et Ivernel (P.), op.cit., p. 8.

Ainsi et pour n'épingler que certaines des productions actuelles<sup>46</sup> les plus représentatives, nous citerons :

“ Ca déborde ” de la Compagnie du Campus<sup>47</sup>, création collective réalisée en collaboration avec le Monde selon les femmes<sup>48</sup>.

Spectacle qui dénonce des rapports sociaux et des valeurs culturelles qui enferment les hommes et les femmes dans des rôles limités.

“ C'est mon histoire ” du Théâtre de la Renaissance<sup>49</sup>, création collective de l'atelier “ Les Echappés du bac à sable.”<sup>50</sup>

Ce spectacle raconte le parcours qui mène au CPAS, parcours souvent mêlé de déceptions, de rêves, d'espoirs. Les personnages issus de milieux sociaux, culturels et familiaux différents et d'âges différents, nous y font vivre leur déchéance avec un brin d'humour, beaucoup de tendresse, d'émotions et d'auto-dérision, chacun avec sa sensibilité et sans retenue. Le thème principal qui y est abordé

---

<sup>46</sup> A ce propos se référer aux “ Cahiers des productions du théâtre-action ”, n°5, Ed. Centre du Théâtre-Action, février 2000, 70p.

<sup>47</sup> Compagnie existant depuis 1970 et implantée à La Hestre.

<sup>48</sup> O.N.G. composée de personnes voulant souligner l'importance du rôle des femmes dans le développement social, économique, culturel et politique, encourager des réseaux entre groupes engagés pour l'égalité entre les femmes et les hommes au Nord et au Sud de la planète, appuyer la mise en oeuvre de pratiques garantissant l'égalité entre les femmes et les hommes.

<sup>49</sup> Compagnie créée en 1974 à Retinne près de Liège, initialement s'appelait “ le Grand Théâtre Lyrique de la Renaissance Retinnoise ”.

<sup>50</sup> Le Théâtre de la Renaissance travaille avec ce groupe depuis janvier 1998. L'objectif poursuivi par les membres du groupe est de sensibiliser le public à la problématique de l'exclusion sociale et de modifier le regard porté sur eux.

est l'exclusion sociale, (le jeu, l'alcool, la prostitution, la maladie, les sans-papiers,...) et les possibilités de réinsertion sociale.

### " Le Grand Feu " du Centre Dramatique en Région Rurale<sup>51</sup>.

L'histoire est celle de jeunes se préparant à organiser le rituel du feu du printemps. Comme chaque année, ils se réunissent sur le char de carnaval dans une grange. Ils sont maîtres du jeu, c'est l'occasion de mettre le non-dit sur la place publique, de dénoncer les injustices. Événement imprévu, une multinationale locale organise une immense parade le jour de la sortie du char. Alors que faire devant cette débauche de millions? Respecter le rituel. Baisser les bras. Dynamiter la parade ou créer un char qui la dénonce? C'est ce dernier choix qui réunira les jeunes.

L'argument posé au cours de ce spectacle, est de montrer comment les initiatives de jeunes dans un quartier, dans un village, sont perçues. Mais aussi d'exposer le manque d'écoute de leurs démarches, les bâtons dans les roues, la dépossession de leur projet pour le remplacer par un autre, clef sur porte. Autant de faits que ces jeunes dénoncent.

---

<sup>51</sup> Centre situé à Houyet, il a pour ce spectacle d'abord invité 12 jeunes pour un travail d'improvisation au cours duquel ils ont créé un premier synopsis. Le relais a ensuite été assuré par 5 comédiens-animateurs pour la création du spectacle.

Nous pourrions donc dire que le théâtre-action résulte d'un choix et que celui-ci est le choix de l'art, et en particulier ici du théâtre, comme moyen de communiquer avec les hommes. Nous pensons qu'il ne faut pas voir les créations artistiques de ce type de théâtre comme des manifestations politiques, mais bien comme une réaction novatrice contre un "ici et maintenant" trop oppressif.

(

# CHAPITRE III:

## **EXEMPLE CONCRET D'UNE ASSOCIATION DE JEUNES UTILISANT LE THEATRE-ACTION ET PLUS PARTICULIEREMENT LE DRAMA COMME MOYEN D'«INSERTION SOCIALE»: MOSAIC**

Pour cette partie et pour rester en accord avec les propos des personnes rencontrées, nous nous sommes essentiellement basé sur des informations provenant d'écrits des membres de l'équipe de MOSAIC<sup>52</sup> ainsi que sur les entretiens que nous avons effectués auprès de certains de ces membres et de quelques jeunes<sup>53</sup>. Nous avons pris le parti de « distiller à travers le texte ce qui au cours de ces entretiens nous a semblé le plus intéressant à relever.

Nous faisons parfois, au cours de ce chapitre, référence à certains jeunes qui ne figurent pas dans notre annexe. En effet, au cours de la période passée au sein de cette asbl, nous avons eu l'occasion de partager de nombreuses discussions au cours desquelles des points de vue se partagèrent et ce de manière plus spontanée que lors des entretiens généralement plus « officiel ». Nous avons donc jugé utile de faire figurer également certains de ces propos au cours de ce chapitre.

---

<sup>52</sup> Mosaïc, Ed. Menabo, Bruxelles, 1992, 51p.

Ben Hassoun (S.), « Mosaïc, vise vers ça ou les ficelles du possible », EOS, Bruxelles, 1990, 47p.

### 1.3.2. Les hypothèses de travail<sup>57</sup>

#### **A. Face aux bandes, faire bande**

Face aux nombreuses tentations qu'offre la rue à des jeunes généralement livrés à eux-mêmes, il est illusoire d'espérer qu'une activité épisodique sera la solution miracle. Il s'agit donc pour les membres de l'équipe de Mosaic, de multiplier les angles de prise en charge, d'offrir une globalité au jeune, pour pouvoir effectuer avec lui une accumulation d'expériences très diverses, et en profondeur, en tirant un profit maximum des effets multiplicateurs. Il s'agit également de parier sur la durée en se méfiant de l'illusion de résultats immédiats.

#### **B. Déscolariser pour rescolariser**

Pour des jeunes « marqués » par une école inadaptée, trop souvent sclérosée, la reproduction du système scolaire et de certaines méthodes archaïques est à proscrire.

Il s'agit donc de marier étroitement la praxis et la formation théorique en privilégiant, dans un premier temps, une démarche

---

<sup>57</sup> Sabir, n°1, Ed. Menabo, Bruxelles, Décembre 1990, pp. 19-20.

inductive et des activités ludiques, premiers éléments d'une réconciliation avec l'effort.

Ceci avec la volonté de dépasser le comportement pour arriver à la personne, de ne pas reproduire les automatismes habituels, les réactions identiques face à tous les symptômes, en oubliant la recherche des causes.

La valorisation et la motivation pourront ainsi (re)naître par la mise en oeuvre d'un processus qui privilégie les conditions de la transmission du savoir par rapport à cette transmission elle-même (*déscolariser pour rescolariser* en somme). Ces conditions ( de plus en plus dévolues à l'Ecole, désarmée dans ce domaine, suite aux carences de l'ensemble de la société civile) peuvent se synthétiser en termes de développement de la personne et de ses capacités d'insertion, d'abord dans le Groupe, ensuite dans la vie sociale et, de ce fait, dans l'institution scolaire.

### **C. Mort du discours**

Le discours devenu de plus en plus inopérant, dans une époque *dé-sur-informée*, c'est dans la pratique, dans l'ACTION, que se dessinent, se discutent, s'affirment les valeurs communes, que s'établit une réelle communication. Certains

moments privilégiés, imprévus, permettent souvent mille fois mieux l'échange, l'Effet magique, que les discours les mieux élaborés.

#### **D. Le problème, solution du problème**

Afin de concilier l'éphémère et la durée, le travail en profondeur et une ouverture plus large au niveau du quartier, une dialectique permanente s'opère entre le centre et la périphérie.

Le nouveau s'engage (ce qui n'est pas toujours respecté) à fréquenter trois fois l'activité. Une sélection naturelle et mutuelle s'opère rapidement. Ceux qui sont « accrochés », assurent le plus tôt possible une part grandissante de responsabilités. Les plus impliqués, les relais, assurent la co-animation effective de nombreuses activités, réduisant fortement de ce fait le nombre d'animateurs « professionnels ».

Indépendamment de son rôle essentiel dans le fonctionnement des activités, le relais assure une fonction cruciale dans le processus de structuration de la Personne.

Dépasser le simple changement de comportement pour obtenir des résultats en profondeur ne se réalise que par

l'apparition dans l'inconscient de nouvelles images d'identification liées à la jouissance du relais ou de l'animateur. Celles-ci peuvent alors se substituer peu à peu aux anciennes, permettant peut-être ainsi au Sujet de re-trouver (d'aborder) les voies de l'*existence*..

Concrètement cela signifie: remplacer

- les bandes (Simonis) → par le Groupe
- le sentiment d'échec → par la valorisation
- le lymphatisme → par l'exigence voulue
- la résignation → par l'enthousiasme
- la « castagne » → par la solidarité et la Parole.

Ainsi, après avoir « provoqué » le désir, trouver les premières potentialités dans la jouissance, les développer et, pour mieux les cultiver, pour mieux en profiter, devoir élargir de plus en plus les champs de compétence, y travailler, pour enfin, « Inch Allah » désirer se plonger dans l'étude.

Ici se situe peut-être un des aspects les plus novateurs du projet: lancer un processus qui sera d'abord suivi et ensuite porté par ceux auxquels il s'adresse. Le problème lui-même engendre sa solution et cette solution sera construite par ceux qui étaient porteurs du problème.

## **E. La hiérarchie fonctionnelle**

Elle présuppose le consensus, la séparation du travail, même ludique, et du loisir même bûcheur. Elle se veut une alternative au principe de Peter: *dans une organisation, tout pousse chacun à atteindre son propre niveau d'incompétence.* C'est aussi pratiquer des terrains où le nouveau est l'égal de l'ancien, afin d'éviter les baronnies, survivance du droit d'aînesse. C'est enfin accélérer la dialectique maturation-responsabilisation, tout en sachant que l'*illusion démocratique* peut entraîner le pire des arbitraires.

## **F. L'Echange**

Il est multiforme et souvent spontané, c'est l'air que l'on respire. Accueillir quelqu'un, c'est découvrir ses richesses, ses potentialités, derrière ses coups tordus, sa « gueule de pur », son odeur d'oeuf pourri. Le mélange c'est super mais, sous risque de melting-pot, ne jamais oublier notre lucidité, dont l'affectif est souvent l'assassin.

*« Avec les jeunes, c'est parfois celui qui promettait le plus qui un jour décevra, tandis que celui que jamais on n'aurait entendu sera occupé à construire. Par conséquent, ne pas*

*s'illusionner devant des apparences de résultat, réapprendre la patience, face aux méandres du Moukteb, savoir se contenter des quelques traces, des quelques souvenirs qu'un jour l'échange, fut-il fugace, aura laissé... »*

## **G. L'Obstacle**

Il est le moteur, l'échéance, l'accélérateur, mais le tremplin c'est l'erreur, l'autocritique étant le tapis qui amortit la chute et permet de se relancer, sans oublier que c'est la RAGE (non pas contre mais pour) qui transforme l'Obstacle en Moteur.

## **H. Calcio-Appoggio**

C'est secouer un jeune, parfois vigoureusement, mais aussitôt le soutenir, lui montrer qu'il existe. « Fermer la porte » c'est lui donner l'occasion de prendre du recul, de préciser ses choix, librement formulés. Comme le soutient Saadia: « // *est important de ne pas confondre souplesse dans la rigueur et mollesse dans la rigidité, la souplesse étant indispensable à la rigueur comme le désordre à l'ordre et l'humour à l'autocritique.* »

## I. Mais encore,...

- Toute institution nécessite un système de sanctions. A Mosaïc, il repose sur la suspension provisoire -: chaque activité a ses règles minimales (les limites) de fonctionnement. Si un participant ne parvient pas à s'y conformer, c'est, la plupart du temps, par manque de désir. Aussi, sa participation à cette activité (et uniquement à celle-ci) est provisoirement suspendue jusqu'à ce qu'il décide lui-même d'être capable de réintégrer le groupe grâce à un travail de médiation parfois intense.
- Mosaïc est conscient que le jeune est en interaction avec différents systèmes d'appartenance: l'école, la famille , le quartier.

Un des objectifs essentiels de Mosaïc: la (re)création d'une convivialité dans le quartier. L'individu forme un *tout*; ne prendre en charge qu'une partie de ce *tout* au détriment d'une autre pourrait entraîner une faille dans le processus de structuration de l'individu.

Prendre le jeune en charge *seul*, c'est-à-dire en le sortant de son contexte familial et de son milieu socioculturel (école, quartier,...) risquerait de provoquer une rupture irrémédiable entre le jeune et sa famille et/ou le jeune et son milieu

socioculturel. Le but de Mosaïc n'est pas d'arriver à une rupture mais à une conciliation. Il est donc essentiel pour Mosaïc d'obtenir la collaboration de la famille et de l'école pour entamer un travail de profondeur avec le jeune.

## 1.4. Les joueurs

Mosaïc pourrait être assimilé à un chemin; ce chemin, certains (l'équipe, les relais et les compagnons de route) le construisent, d'autres (les réguliers) l'empruntent régulièrement, d'autres encore (les invités) le suivent occasionnellement.

Mais ce qui est important à signaler, c'est que ces positions ne sont pas statiques. En effet, à tout moment chacun est libre de construire, de monter sur le chemin ou d'en descendre.

### 1.4.1. L'équipe

L'équipe est le lieu de programmation, de décision, de coordination et de médiation. Pour en faire partie, il faut être disponible et autonome, capable de s'opposer (complémentarité des caractères), faire preuve d'initiative, partager les éléments de style et certaines valeurs du groupe.

Cette équipe est composée de membres permanents garants d'une activité ou d'un secteur, ayant parcouru toutes les étapes non chronologiques de la formation et de tous les secteurs dans une dialectique permanente du rapport vécu/analyse.

Dans une perspective professionnelle, afin de rentabiliser au maximum les frais de personnel et pour éviter une division technique du travail trop poussé, chaque membre assure plusieurs fonctions: l'ensemble de l'équipe se trouve dans les groupes aux heures chaudes (mercredi après-midi, samedi, et tous les jours après 15h30), chacun se spécialisant également dans d'autres domaines (secrétariat général, rencontre avec les familles, travail individuel,...). Cette spécialisation se concilie avec une généralisation indispensable au travail d'équipe, sans tenir compte de la « division artificielle » des secteurs.

Mosaïc a par exemple constaté que le jeune choisit, en général, son propre « garant » (qui n'est pas nécessairement un « spécialiste » du travail individuel ni le responsable de son groupe). De même dans une pédagogie du conflit (calcio-appogio), la rupture éventuelle doit être suivie d'une médiation assurée par les autres membres de l'équipe.

#### **1.4.2. Les relais**

Condition et résultat du travail effectué à Mosaïc, les relais sont les points d'ancrage auprès des jeunes, au sein des familles et dans le quartier.

#### **1.4.3. Les réguliers**

Ce sont les jeunes qui participent au moins une fois par semaine à une des activités proposées.

#### **1.4.4. Les invités**

Au sein de ces derniers on peut distinguer d'une part, les jeunes du quartier qui viennent épisodiquement ou fréquemment humer l'air, dire bonjour, faire leurs devoirs,... et d'autre part, ceux qui viennent d'ailleurs, de Kiev au Québec en passant par Bruxelles pour s'informer, se former, changer,...

#### **1.4.5. Les compagnons de route**

Ce sont tous ceux que le Destin a mis en contact avec Mosaïc et avec lesquels le travail, les échanges se sont enracinés dans la volonté commune de *viser vers ça*.

La structure de Mosaïc par rapport à son milieu n'est ni pyramidale, ni circulaire, elle est elliptique. Plus on s'éloigne des foyers vers la périphérie, plus les orbites s'éloignent et se dispersent. Passer d'une orbite à l'autre afin de se rapprocher des foyers dépend principalement du jeune; c'est lui qui, un jour ou l'autre, décide d'investir d'avantage. Un nouveau du « quartier » participant à une ou plusieurs activités peut donc se retrouver de plus en plus près des foyers s'il décide à un moment d'investir et s'il a la volonté d'aller toujours plus loin, le temps n'étant pas une condition.

## 1.5. Le jeu

Refusant l'occupationnel, chaque activité, répond à un besoin réel et se donne des objectifs précis avec une méthodologie spécifique.

A Mosaïc, la régularité, la ponctualité, et le respect de l'autre sont exigés dans le cadre de toutes les activités. Celles-ci ont lieu régulièrement mais dans un horaire souple, capables de répondre à des demandes et à des opportunités plutôt qu'à des impératifs. Les moments de drama sont, eux, très réguliers dans la plage horaire hebdomadaire. Mosaïc regroupe arbitrairement les activités en

quatre secteurs principaux qui, dans la pratique, interagissent constamment.

Ces quatre secteurs sont<sup>58</sup>:

### 1. Le ying (travail de base)

Mosaïc appelle travail de base, les activités non scolaires qui permettent aux nouveaux de participer aux activités et d'entrer ainsi dans la dynamique de l'échange pédagogique.

L'activité principale est le drama mais, les sports, les jeux de l'esprit, le chant, poursuivent les mêmes objectifs: la mise en pratique des valeurs fondatrices du groupe et le processus de re-socialisation.

### 2. Le yang (éducation permanente)

Sous la dénomination « activités d'éducation permanente », Mosaïc regroupe des activités qui, soit visent à scolariser les jeunes et à les familiariser avec la lecture et l'écriture (école de devoirs, groupe de discussion,...), soit favorisent l'approfondissement et la structuration des expériences réalisées à Mosaïc.

---

<sup>58</sup> Mosaïc, op. cit., pp. 7-8.

### 3. Les médiations

Si les différentes activités forment les pièces de Mosaïc, un intense accompagnement individuel, familial et scolaire en est le ciment. Celui-ci, sans lequel toute évolution en profondeur, toute structuration effective et tout résultat durable sont illusoires, vise avec le soutien fréquent de relais à résorber les tensions, à favoriser la confiance, à chercher ensemble des solutions aux différents problèmes qu'affronte le jeune et, surtout, à *écouter, écouter et écouter encore* face à un immense besoin d'expression. Ce secteur assure les médiations internes et externes: jeune/école/institutions/famille.

### 4. Organisation

Dans un processus de structuration, il est essentiel que le jeune prenne conscience qu'il n'a pas que des droits: les devoirs font partie de la vie de tous les jours et par exemple le nettoyage en est un.

Comme nous le dit Maria: « *A Mosaïc, jeunes et animateurs occupent les locaux: pas de différences, tout le monde met la main à la pâte en passant des corvées pas trop désagréables (comme le bricolage et le nettoyage) à d'autres qui le sont nettement moins (comme déboucher les WC)* ».

## 1.6. De Mosaïc à Utopie

Initialement, Mosaïc s'était fixé une règle d'or en ce qui concerne le drama et le travail qui est effectué à Utopia: celui-ci n'était pas réalisé dans le but d'une quelconque représentation publique. Le drama n'a pas en effet comme vocation première de se jouer en public. Comme nous l'explique Christian Vercruyse: « *c'est le hasard qui nous a conduit un soir de novembre 1988 à présenter Utopie, une sorte de mise en image de notre méthode et de nos exercices. Depuis lors, vogue le destin; une invitation alléchante à Amsterdam, quelques coups de cœur, des sollicitations de plus en plus fréquentes lancèrent la machine infernale* ».

C'est ainsi que spectacles, animations et formations dispensés à l'extérieur se multiplient, avec leurs bénéfices tels que l'enrichissement par la confrontation d'autres milieux, la consolidation du groupe lors des multiples séjours à l'étranger, la découverte de l'Europe,...mais aussi avec ses inconvénients et ses inévitables effets pervers tels que le détournement inconscient du drama à des fins de spectacle, l'absence de plus en plus fréquente des « constructeurs du quotidien » au détriment du travail de base et du projet originel.

De plus, Mosaïc a constaté que, dans un premier temps (assez variable), les jeunes définissent Mosaïc comme une nouvelle famille,

l'arrivée massive des petits ayant renforcé le sentiment de « cocon dont on ne veut jamais sortir » et relancé la question de « l'après » pour les plus anciens. C'est ainsi que des questions ont été soulevées. En effet, comment partager l'espace et le temps entre les générations successives? Quelle place pour la chrysalide si, après la métamorphose, elle désire garder le contact avec le « nid », rester dans le « jeu » tout en se nourrissant ailleurs de nouvelles expériences?

Utopia, prolongement autonome de Mosaïc et du chemin tracé par Utopie, propose une réponse à cette double interrogation: ne se définissant plus spécifiquement comme groupe de jeunes, Utopia se charge dorénavant de répondre aux demandes de formation, d'animations et de spectacles. Mosaïc se limitant, de son côté, à quelques prestations par an, avec un visée essentiellement pédagogique.

## 2. DRAMA: PRINCIPES DE BASE ET MISE EN ŒUVRE A MOSAÏC

*« Si le théâtre c'est la vie, l'apprentissage du théâtre peut devenir du l'apprentissage de la vie. »*

Peter Brook

### 2.1. Introduction

Comme nous l'avions déjà précisé précédemment, Mosaïc tente de développer des outils et des méthodes pédagogiques selon l'idée que c'est au jeune et uniquement à lui à développer son propre savoir. Au centre de ces outils et, celui pour lequel notre attention s'est plus particulièrement portée, figure le drama. C'est autour de cette technique que s'articulera la dernière partie de notre mémoire.

### 2.2. Parallélismes entre le théâtre-action et le drama

Nous avons pu constater comme premier point commun que le drama tout comme le théâtre-action revêt presque autant de formes que d'individus qui le pratiquent. C'est pourquoi il nous a été très

difficile tant du point de vue du théâtre-action que de celui du drama d'en dégager une définition uniforme.

A Mosaïc tout comme au théâtre-action également, les "joueurs" ou "acteurs", ne se contentent plus de vouloir interpréter, dénoncer, exorciser certaines situations sociales, mais bien de vouloir les transformer. D'ailleurs, lors des représentations, les situations exposées sont tellement interpellantes que souvent elles augmentent, stimulent, magnifient le désir chez le spectateur de vouloir transformer la réalité.

Tant du côté du théâtre-action que dans la pratique du drama, le spectacle est le fruit d'un travail et d'une imagination collective. Elle se construit plus particulièrement sous forme d'improvisation dans le drama.

Dans le drama, c'est l' « acteur », son jeu, son message, son mime qui constitue le spectacle à part entière. Il n'y a aucun décor. En cela, il rejoint un principe du théâtre-action qui est lui aussi centré sur l'acteur et ce qu'il a à dire.

Il nous a semblé important de relever que le drama c'est d'abord un apprentissage de techniques, de valeurs, avant d'être une réflexion. Il recouvre un aspect pédagogique et éducatif qui permet de se poser des questions. Le théâtre-action quant à lui prend son

départ dans la réflexion. Les chemins ne sont donc pas identiques même si la réflexion et le positionnement en ressortent à l'arrivée.

Nous avons également décelé des approches différentes quant à la place du spectacle au sein des deux mouvements. La représentation théâtrale est dans le théâtre-action un moment d'aboutissement, où toutes les réflexions et dénonciations sont livrées. Au sein de l'équipe du drama, le spectacle est plutôt une étape, une ouverture vers l'extérieur.

Enfin, nous avons découvert un jeu d'« acteur » différent. Pour le théâtre-action, c'est le discours qui détermine en grande partie le jeu des acteurs, tandis que, dans le drama, c'est le mime et l'improvisation corporelle qui constituent pour l'essentiel le support du message, ils sont langage.

### 2.3. A ses origines

Appliqué à la pédagogie, le Drama est né dans les écoles rurales anglaises au début du siècle, puis il a été formalisé et mis au programme dans les écoles britanniques dans les années 50<sup>59</sup>.

---

59 Quinet (P.), « Mosaïc », in : *Cahiers DAJEP n°16*, Ed. Ministère de la Culture et des Affaires sociales, Bruxelles, 1992, p.52.

Le drama, en tant qu'outil pédagogique, existe donc depuis une quarantaine d'années dans le système scolaire anglais ainsi que dans d'autres pays européens<sup>60</sup>. Il s'agit d'une méthode pédagogique qui a pour objectif la découverte de potentialités, de connaissances et d'aptitudes par un processus collectif, de nature artistique et ludique. Au travers de ses propres sensations et sentiments, vécus dans un jeu dramatique codifié, ces processus mènent à des découvertes dans les champs éducatifs (langue, histoire, géographie,...), sociaux (évaluer, écouter, parler, s'exprimer, vivre en groupe,...) et culturels<sup>61</sup>.

Cette description nous éclaire sur le drama en tant que tel, mais Mosaïc, s'inspirant de ce canevas a élaboré une approche spécifique des techniques de drama, conforme à la sociologie de son public et de ses objectifs.

---

<sup>60</sup> "Techniques de drama", Ed. Centre d'expression et de créativité du Ministère de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 1989, p. 1.

<sup>61</sup> Rasson (N.), « On fait Drama avec rien », in : Echec à l'échec, n°139, Ed Lloreda, janvier 2000, p.4..

## 2.4. Définition du drama tel que appliqué à Mosaïc

A Mosaïc le drama est une sorte de mise en image jouée et corporelle de situations sociales, d'émotions et de vécus désastreux. Les exercices et enjeux pédagogiques visent ici essentiellement à développer l'imaginaire, la créativité, l'objectivation des comportements et la pratique des valeurs de groupe. L'absence de censure permet une catharsis par l'expression des émotions et des refoulements (sexualité, religion, violence,...).

## 2.5. Eléments clés du drama par rapport à l'expérience de Mosaïc et au théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal<sup>62</sup>

Confronté à la richesse de cette définition, nous avons estimé nécessaire de la décomposer et d'en analyser ses éléments constitutifs pour en réaliser toute l'ampleur.

---

<sup>62</sup> Boal (A.), « Théâtre de l'Opprimé », Ed Maspero, Paris, 1977, 205 p.

### 2.5.1. Mise en image jouée et corporelle de situations sociales

" Ce qui précède l'acteur, c'est le joueur; il n'est pas d'acteur qui ne joue. C'est avec le joueur que Mosaïc travaille:

- Celui qui joue sa relation au monde et à la société à défaut d'y trouver son rôle.
- Celui qui joue sa relation aux parents à défaut d'y avoir trouvé un sens.
- Celui qui joue avec sa santé, avec les biens d'autrui et la propriété privée,...

Mosaïc est donc avant tout un lieu où l'on joue: une véritable cour de récréation"<sup>63</sup>.

Mosaïc se définit donc en partie comme une cour de récréation mais dans laquelle on apprend entre autre le sens premier du mot du vocabulaire théâtral: le corps humain, principale source de son et de mouvement.

Pour maîtriser ce moyen de production théâtral, il faut passer par plusieurs stades. Les animateurs de Mosaïc, pour ce faire, se sont fortement inspirés des techniques d' Augusto Boal<sup>64</sup>:

petit se marque sur leurs visages une expression, un sentiment et se construit un personnage dont ils décident eux-mêmes le caractère. Durant tout le déroulement de l'exercice les visages des jeunes se métamorphosent et leurs personnages deviennent de plus en plus caractéristiques et de plus en plus reconnaissables. Tout se fait très progressivement, d'abord on sent la recherche du personnage, ensuite se met en place toute la construction de ce dernier( sa démarche, ses mimiques, son nom, son histoire,...). Une fois que celui-ci est vraiment bien intégré en chacun des jeunes, ces derniers commencent à parler entre eux et ce après un laps de temps plus ou moins long. C'est à ce moment-là que les échanges commencent à se dérouler et que chacun apprend à s'exprimer face à l'autre. Alors, ce sont de véritables "situations sociales" qui se déroulent face à nous avec tout ce qu'elles peuvent apporter de positif en ce qui concerne l'analyse de la société.

### **C. Le théâtre envisagé comme langage**

On apprend à pratiquer le théâtre comme un langage vivant et actuel et non comme un produit fini reflétant des images du passé.

## D. Le théâtre: au-delà du discours

Le théâtre est un moyen d'expression total. Il permet la parole mais aussi le geste. Il émet des messages concrets qui sont plus accessibles et susceptibles d'atteindre un public plus large. Dès lors, le théâtre devient avant tout synonyme d'ouverture.

En travaillant à travers ses exercices sur ces quatre stades, Mosaïc arrive à créer des sketches et à monter des spectacles. Un des sketches qui figure dans tous les spectacles et qui, à notre sens, rassemble l'ensemble des techniques pratiquées lors des exercices est "le cent mètres".

" Ils sont dix... dix jeunes, des petits et des grands, alignés face aux spectateurs, comme pour le départ d'un "cent mètres". Ils ont l'air doux et concentrés. La course commence, avec des gestes au ralenti et avec la technique de surplace parfaitement maîtrisée. Les visages se crispent, les corps s'étendent et jouent des coudes subrepticement. Il semble que celui du milieu bouscule son voisin, cherche à le faire tomber, il lui fait un croche pied. Comme une onde, ces gestes se répandent sur toute la rangée. On frappe dans le dos, dans les jambes: tous les "coups" sont permis. On cogne, on arrache, on étrangle, toujours au ralenti... en douceur, on dirait. Les visages sont devenus rictus, les grimaces de satisfaction dès que l'autre est à terre. L'un après l'autre on chancelle, s'écroule sous les coups, dans un ultime sursaut on cherche à renverser le voisin qui est encore debout. Bientôt il n'en reste plus que trois en course, puis

deux, puis un, le vainqueur. Il s'éloigne le visage tordu de haine et de contentement."<sup>65</sup>

Nous percevons immédiatement le message qui se dégage de ce sketch. Course au pouvoir, course à la réussite, il faut gagner à tout prix et tous les moyens sont bons pour y arriver, quitte à écraser son voisin.

Car c'est aussi cela le travail qui est effectué à Mosaïc. À travers les sketches et les exercices réalisés tout au long de l'année au drama, les jeunes laissent voguer leur imagination, leur réflexion, leurs pulsions pour ensuite nous montrer à travers leurs spectacles des images qui, selon eux, reflètent notre société.

### 2.5.2. Développer l'imaginaire, la créativité

*"L'expression et la créativité sont les ingrédients obligés d'une culture des racines. Il n'y a pas de fruits sans elles et ces fruits sont en nous. Il faut les arroser nous-mêmes. Les cultiver. Se cultiver. Les fruits pousseront là, qui ont chacun leur saveur, leur parfum,..."<sup>66</sup>*

---

<sup>65</sup> Mosaïc, op. cit., pp. 31-32.

<sup>66</sup> Quinet (P) et Pion (M.), "Parlons-en: les centres d'expression et de créativité", in : *Cahiers du DAJEP* n°4, Ed. Communauté française, Bruxelles, 1984, p.11.

En règle générale, et en nous basant sur les propos de B. Demory<sup>67</sup>, nous sommes souvent porté à croire, et c'est d'ailleurs encore de nos jours très fortement ancré dans les mentalités, que le monde est divisé en deux parties. La première serait celle des créateurs qui ont ce don de création en eux et qui fait partie intégrante de leur être presque depuis leur naissance. Ce don viendrait visiter lorsque ces personnes la sollicitent, l'inspiration. La seconde, et celle-ci regroupe un nombre beaucoup plus important de personnes, se compose de gens qui se disent n'avoir pas de don créateur, pas d'imagination, qui n'en n'auront jamais, quoi qu'ils fassent, parce qu'ils n'ont pas hérité à leur naissance de ce fameux don de création.

Pour pratiquer le drama et d'ailleurs toute autre activité artistique, il faut être persuadé que "*l'activité artistique est naturelle à tous les hommes et à toutes les femmes; tout le monde peut faire du théâtre, il n'est pas réservé à une certaine catégorie de personnes. Il nous faut accepter que tous les hommes sont capables de faire ce qu'un homme peut faire; il est évident que tous ne le feront pas avec le même éclat, mais tout le monde pourra le faire.*"<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Demory (B), "La créativité en pratique et en action", Ed. Chotard et associés, Paris, 1984, p.43.

<sup>68</sup> Boal (A), "Jeux pour acteurs et non-acteurs", Ed. Maspero, Paris, 1983, p. 12.

L'état d'esprit dans lequel travaillent les animateurs de Mosaïc et leur manière de voir les choses est très proche de cette conception. Ils sont persuadés que tout individu et donc tout jeune possède d'énormes potentialités, chez certains d'entre eux celles-ci sautent directement aux yeux, chez d'autres, il faut un petit laps de temps avant qu'elles ne se déclarent. Quoi qu'il en soit, la philosophie adoptée par cette association n'est pas de, contrairement à l'école, promulguer un savoir tel quel, mais que le jeune construise lui-même son propre savoir. L'insatiable curiosité de ces jeunes nous a d'ailleurs très fortement étonné.

Dans ce genre de constat, le drama trouve à Mosaïc toute sa raison d'être: les potentialités de chacun sont prises en considération et se trouvent portées à l'avant-plan. Les déficiences ou les lacunes de l'un sont comblées par les forces et les compétences de l'autre.

A travers le drama, la création permet de révéler chez ces jeunes des facettes de leur personnalité peut-être inconnues, sous-estimées ou même ignorées. Elle leur renvoie une image d'eux-mêmes, certes peut-être éphémère mais laissant tout de même une trace.

Au drama, l'imaginaire explose avec une force terrible et chacun à sa manière apporte sa contribution au travail effectué.

A Mosaïc, c'est à travers le jeu que l'on apprend aux jeunes à donner un sens concret à leurs potentialités créatives et, par la même occasion, à procurer du plaisir aux autres.

### 2.5.3. Objectivation des comportements

Pour les jeunes de Mosaïc, le fait de jouer certaines "situations sociales" leur permet par la suite de prendre du recul et de réfléchir à leur propre comportement ainsi qu'à essayer de comprendre celui des autres.

Quotidiennement nous nous trouvons heurtés par le comportement des personnes qui nous entourent, nous sommes choqués et inévitablement nous nous construisons des barrières, sans vouloir chercher plus loin ou essayer de comprendre le pourquoi des réactions qui régissent chacun de nous. Bien évidemment, on ne peut pas ne pas déclarer insupportables des comportements qui le sont, mais il s'agit ici de ne pas s'arrêter à la première impression et tenter d'aller plus loin que celle-ci.

Maria nous cite cet exemple : "Prenons le cas d'un vieux qui passe maintenant dans la rue et qui voit, quinze mètres devant

*lui, six jeunes marocains, je vais même dire six jeunes de Mosaïc, qui parlent sur le trottoir... Le vieux, quand il arrive à quinze mètres, il commence déjà à avoir peur et pourtant ce qu'il voit c'est six jeunes qui discutent dans la rue. Sa peur est perceptible parce qu'il y a des raidissements. Les jeunes face à cette peur qui peut être assimilée à de l'agressivité, vont eux-mêmes déraper vers ça et, avant même qu'ils se soient rencontrés, le fantasme de chacun est en train de semer ce qu'il faut pour qu'il n'y ait (ne fût-ce) qu'un petit accrochage.*<sup>69</sup>

Face à cela et pour tenter d'enrayer l'engrenage, Mosaïc tente d'établir une certaine connaissance mutuelle.

Là encore le drama trouve sa place et tient un rôle. En effet, pour les jeunes de Mosaïc, le drama est un outil précieux pour tout d'abord arriver à ce qu'ils se regardent et à regarder différemment les autres, à se comporter différemment dans certaines situations et à éviter de classer les comportements d'autrui de telle ou de telle manière selon des caractéristiques et des préjugés bien établis. Cela permet également au sein de l'association à chacun de s'exprimer en n'étant pas immédiatement classé, étiqueté ou enfermés dans des jugements. Bien sur, se trouver dans une position autre que la sienne le

---

<sup>69</sup> Christain Vercruyse, in: *Mosaïc*, Ed. Menabo, Bruxelles, 1992, p. 42.

temps d'une séance de drama et adopter des attitudes nouvelles ne suffisent pas. Encore faut-il changer et agir au grand jour dans la vie sans « rideau ».

Ainsi, les jeunes ont pris l'initiative de se rendre au moins une fois par semaine dans un home de personnes âgées situé non loin de Mosaïc. Ces rencontres intergénérationnelles et interculturelles sont des plus bénéfiques et se font tout à fait naturellement à travers le chant, les jeux, le mime,... Les sourires naissent, les regards se croisent et, petit à petit, un échange s'ébauche. Cet "angélisme" n'est pas arrivé par hasard, il est le fruit d'une réflexion, d'une volonté d'être ensemble, d'un travail quotidien, d'une occasion saisie,...

#### 2.5.4. Pratique des valeurs de groupe

A travers son activité fondamentale, le drama, Mosaïc mise sur la pratique des valeurs fondatrices du groupe.

##### **A. La rigueur**

Un jeune qui décide de participer aux séances de drama devra y être présent à chaque fois, sauf évidemment en cas de force majeure. Le moindre retard à cette activité et cela vaut

d'ailleurs pour les autres aussi, sera sanctionné par une remarque cinglante et si ce dernier se reproduit, le jeune est invité à suspendre sa participation à l'activité jusqu'à ce qu'il se sente lui-même prêt à y revenir en respectant la règle du jeu.

Le goût de l'effort fait partie de ce que Mosaïc essaye d'inculquer en priorité.

### **B. Le respect de l'autre**

Si dans un groupe il n'y a pas de respect, aucun travail efficace n'est vraiment possible. Apprendre à échanger, à être à l'écoute de chacun est primordial. Le drama d'ailleurs ne se conçoit que sur une base de respect. Pour réaliser un exercice quel qu'il soit, il faut sans cesse être attentif aux autres. Le jeune qui joue en écrasant ceux qui l'entourent ne trouve pas sa place à Mosaïc. Au sein de cette maison de quartier, le respect s'apprend également à travers des règles de la vie de tous les jours, ( comme apprendre à dire bonjour, frapper avant d'entrer,...).

### **C. Solidarité en action**

Cette dernière passe par le fait d'essayer de faire en sorte qu'ensemble les choses puissent changer.

Le drama ne travaille pas seulement sur la déchirure de l'individu, mais il tente aussi de créer une solidarité dans le groupe. C'est dans les coulisses, lors des spectacles que nous avons réellement pris conscience de ce que pouvait être la solidarité dans ce groupe: les plus grands soutiennent les plus petits dont c'est la première représentation, ils les aident à entrer sur scène en ayant confiance en eux. Les mains se serrent, les regards se croisent et les encouragements fusent. Les jeunes n'hésitent pas à venir en aide à certains qui se trouvent en difficulté aussi bien sur scène que dans les coulisses.

Nous avons essentiellement vécu les spectacles de drama derrière le rideau et c'est certainement lors de ces moments que nous avons compris le sens profond du terme drama à Mosaïc, avec tout ce qu'il implique. La concentration est à son comble, les regards s'échangent et de moments magiques naissent, des moments durant lesquels énormément de choses se passent.

## **D. Expression des émotions et des refoulements**

Pour Augusto Boal, un acteur doit réapprendre à percevoir des sensations et des émotions dont il a perdu l'habitude pour être capable d'assumer les mécanismes du personnage qu'il va interpréter. Pour atteindre ce but, Boal nous fait part dans son livre<sup>70</sup> des exercices sur lesquels Mosaïc se base pour ses séances de drama.

## **E. Exercices musculaires**

L'important dans ce type d'exercice est que l'acteur prenne conscience de ses muscles et de l'énorme variété de mouvements qu'il peut réaliser.

Cela peut s'exécuter par le fait que l'animateur va demander aux participants de marcher comme un tel ou de rire comme un tel... Ici le jeune ne doit pas chercher à réaliser une imitation de la personne mais, à comprendre de l'intérieur les mécanismes de chaque mouvement. Par exemple: qu'est ce qui pousse un tel à marcher de cette façon?

---

<sup>70</sup> Boal (A), op. cit., pp 54-62.

## **F. Exercices sensoriels**

Ici les animateurs donneront à goûter aux jeunes du miel, du sel et ensuite du citron. Par la suite, le jeune aura à se souvenir du goût et à manifester physiquement toutes les réactions accompagnant l'absorption de ces produits. Il ne s'agit pas ici pour le jeune de faire des grimaces ou des mimiques (grimace pour le citron ou sourire pour le miel), mais bien d'essayer de ressentir les sensations de plaisir ou de dégoût et de les reproduire par la suite de mémoire. Il va de soi que le même exercice peut être effectué au niveau des odeurs.

## **G. Exercice de mémoire**

Ce dernier peut s'effectuer de multiples manières différentes. Cela peut s'effectuer à travers le principe de mémorisation des prénoms des gens qui forment le groupe avec lequel les jeunes travaillent, ou encore par le fait d'essayer de se remémorer minutieusement et chronologiquement tout ce qu'il s'est passé durant une journée.

## **H. Exercice d'imagination**

Ce dernier peut aller du simple fait d'essayer d'incarner un personnage et ensuite placer ce dernier dans une histoire et décrire de manière très précise les caractéristiques de chaque personnage, les lieux,...

## **I. Exercice d'émotions**

Prenons comme exemple celui exposé dans le livre d'Augusto Boal et qui est un exercice de mémoire émotive. Quelqu'un se souvient d'une émotion qu'il a ressentie à un moment donné et offre cette émotion à son personnage. Ce type d'exercice peut s'avérer dangereux pour les personnes qui le pratiquent si l'on ne "rationalise" pas ensuite ce qu'il s'est passé. Il est nécessaire qu'il soit effectué dans le but de comprendre l'expérience vécue et exposée et pas seulement de la ressentir.

*"Quand un acteur se montre incapable de sentir, au cours des répétitions, une vraie émotion, il travaille sûrement à côté, mais l'acteur qui perd le contrôle de son émotion est lui aussi à côté. L'important dans l'émotion c'est la signification qu'elle peut revêtir."*<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> loc.cit., p. 58.

*" Nous pratiquons ce type d'exercice avec une énorme prudence, car nous sommes bien conscients qu'on joue ici avec leur inconscient. "*<sup>72</sup>

Mais il n'y a pas que les joueurs qui sont confrontés à leurs émotions, les spectateurs sont eux-aussi soumis lors des spectacles à une véritable explosion de sentiments d'une intensité maximale. En effet, chaque joueur amène sa contribution personnelle à la réussite des sketches et chaque scène restitue une parcelle de réalités vécues, de sa réalité vécue. Il n'est pas toujours facile de se montrer devant les autres tel que l'on est réellement, sans masque et sans artifice. C'est la société qui émet de telles contraintes et qui nous force à nous montrer toujours plus fort et plus compétitif. Les jeunes de Mosaïc à travers les séances de drama, doivent faire fi de ces exigences et laisser tomber leur masque pour ainsi mieux ressentir leurs émotions et par la même, mieux les comprendre.

Et cela a des répercussions dans leur vie de tous les jours, ainsi Dounia nous explique: " *A Mosaïc, on peut montrer ses émotions sans avoir peur, sans se faire montrer du doigt, sans qu'on se moque de nous. On peut s'exprimer librement. Parfois il y en a qui ont des apparences de dur, mais quand on fait du*

---

<sup>72</sup> Maria Palmenteri, animatrice de Mosaïc

*drama c'est souvent ceux-là qui pleurent. Au drama, on ne doit pas se cacher pour pleurer, on exprime des choses que parfois on ne peut pas exprimer ailleurs. Par exemple en rue, si on commence à pleurer, tous les gens se foutent de nous; au drama on peut se laisser aller, s'exprimer vraiment, sans plus aucun tabou."*

A travers ces quelques propos, que nous avons d'ailleurs retrouvé dans la bouche de nombreux jeunes de Mosaïc, nous comprenons mieux le besoin qu'ont ces derniers et que nous tous avons aussi d'ailleurs, de pénétrer à l'intérieur de leurs émotions et de les exprimer librement. Par le biais des exercices proposés par les animateurs de Mosaïc, les jeunes se retrouvent sans leur carapace, sans leur besoin de plaire et de "frimer" et c'est à ce moment-là que la magie s'opère et que les vraies richesses se dévoilent. Au drama l'important n'est pas d'être bon ou mauvais, le principal c'est que les jeunes parviennent à se trouver et ensuite à rencontrer les autres jeunes. Pour que le joueur puisse s'exprimer totalement et à sa manière, à Mosaïc, il n'est pas question de censure. La création faisant souvent un très large appel à l'inconscient, tous les sujets peuvent être abordés lors des séances de drama et surtout ceux qui ne sont pas abordés dans les familles c'est à dire la sexualité, la religion, la violence,...

*"Le créateur est sans doute celui qui exploite mieux qu'un autre cette mine qu'il possède en lui en réussissant à supprimer les barrières qu'opposent les conformismes intellectuels, sociaux, scientifiques,..."*<sup>73</sup>

### 3. APPORTS DU DRAMA DANS UNE MAISON DE QUARTIER : UNE RIPOSTE ARTISTIQUE A L'EXCLUSION

*« Les marginalisés doivent conquérir les instruments culturels qui leur permettent de comprendre rationnellement leur subordination et non seulement de la ressentir de façon vague et d'élaborer des stratégies de changement au lieu de réagir seulement de façon spontanée et aveugle à l'oppression qu'ils subissent. »*<sup>74</sup>

Offrant un autre contexte que la rue aux jeunes, la maison de quartier s'efforce bien souvent de trouver d'autres formes de communication entre eux, de créer un nouvel espace de parole et d'écoute qui leur donne la possibilité d'exprimer ouvertement leur sentiment et leur révolte et qui essaye de faire en sorte d'aller au-delà.

---

<sup>73</sup> Demory (B), op. cit., p.47.

<sup>74</sup> Lutte (G), « Supprimer l'adolescence ? Essai sur la condition des jeunes, Ed. Vie ouvrière, Bruxelles, 1982, pp. 186-187.

Dans cette optique, la création d'un atelier de drama peut permettre à la violence de ne plus seulement avoir comme but d'entrer en conflit mais bien de coopérer à la construction d'une société différente.

Coopérer et entrer en conflit, nous nous trouvons ici face à deux termes en parfaite opposition, mais aussi paradoxal que cela puisse paraître, via le drama, les jeunes se rendent compte qu'il existe d'autres moyens que la violence comme moyen d'expression et ce, en regard de la lutte contre les exclusions et les contradictions qui régissent notre société.

Le jeune prend conscience qu'il est un être capable de réfléchir, de se positionner et d'aller au-delà des comportements destructeurs. Il apprend à s'écouter et à être écouté. Il apprend à vivre sa violence, à l'exprimer et à la contenancer. L'agressivité est ainsi canalisée ailleurs que dans la rue : des révoltes s'expriment, ripostes artistiques à l'exclusion.

Dans notre société, le jeune vit des crises mais, il ne lui est pas toujours possible de les intégrer, de les comprendre et d'y faire face. Bien souvent, il en arrive à renoncer à se créer une identité qui lui appartienne vraiment.

Le renoncement, c'est justement contre cela que le drama veut lutter. Le jeune apprendra donc d'abord à se réconcilier avec lui-

même, ensuite, il comprendra ce qui le fait réagir de telle ou telle manière face à une situation, enfin, il pourra élaborer ses propres stratégies, en accord avec ses attentes, et tenter de les appliquer dans sa vie de tous les jours. Le drama permet au jeune d'ouvrir les yeux face à la « violence aveugle » qui jusque là le guidait dans ses réactions. A travers l'expression de ses émotions, la création de ses personnages, le jeune arrive à se faire entendre, à se faire comprendre et par la suite, se sentir à nouveau capable d'exprimer ses craintes, ses envies, ses aspirations, ses dégoûts, ses espoirs,... Il a été entendu dans ce qu'il a exprimé de lui via les séances de drama.

*« Je suis capable, maintenant, de parler, j'arrive à dialoguer, à communiquer avec les autres ; avant je partais dans tous les sens, je délirais, je ne savais plus où j'en étais, maintenant avec le drama, j'ai acquis une certaine maîtrise, j'arrive à beaucoup plus prendre distance. »<sup>75</sup>*

---

<sup>75</sup> Djevat(22 ans), jeune de Mosaïc.

## CONCLUSION

Au regard de ces quelques points, nous comprenons mieux la place et le rôle que peut occuper l'utilisation d'un drama au sein d'une association de jeunes et plus particulièrement au sein de Mosaïc. Par la mise en œuvre des principes de base du drama, c'est tout un mode de vie qui s'ébauche, il ne s'agit pas de "produire" à tout prix des spectacles; bien au contraire, les jeunes de Mosaïc ont pour objectif de devenir avant tout des "constructeurs du quotidien". Le drama n'est alors qu'un outil précieux qui leur permet d'avancer.

Il est important également de souligner qu'à travers sa structure et ses caractéristiques, Mosaïc donne au drama une dimension particulière qui produit des effets liés à l'importance qui lui est accordée au sein de la maison de quartier.

Bien plus qu'une activité parmi tant d'autres, il devient un véritable ciment qui lie les jeunes. Par le biais du drama, les objectifs de la maison de quartier se concrétisent aux yeux des jeunes qui en deviennent les principaux acteurs de réalisation. Petit à petit, ce sont eux qui construisent ensemble la raison d'être de Mosaïc car ce sont leurs vécus, leur imagination, leurs comportements, leur groupe qui y sont représentés.

Cette expérience de drama à Mosaïc nous permet de découvrir la portée que peut revêtir ce type de travail théâtral avec des enfants et des adolescents : à travers la découverte de leurs potentialités, les jeunes se construisent une identité. Par le biais du drama, la « violence gratuite » se transforme et devient artistique, porteuse d'espoir, d'évolution ; elle n'est plus pure destruction mais ébauche de solutions pour l'avenir.

# CONCLUSION GENERALE

---

A l'heure actuelle, nous vivons dans un monde en pleine mutation. Que celle-ci soit culturelle, économique, sociale ou politique. Dans ce contexte de changement, il devient de plus en plus difficile de pouvoir s'exprimer, d'avoir des repères et surtout d'être écouté.

C'est dans cette réalité que le théâtre-action occupe une place importante, non seulement parce qu'il est une tentative de réponse à une demande flagrante d'expression, mais aussi, parce qu'il permet de retisser des liens autour de cette parole libérée.

A travers ce mémoire, nous avons tenté de mettre en avant le fait que, grâce au théâtre, des voix ont pu s'élever, des révoltes ont pu s'exprimer et que celui-ci pouvait se transformer en outil artistique contre l'exclusion sociale. Ce n'est donc plus un théâtre passif, il peut être utilisé pour abattre des murs, pour aider à imaginer comment la vie peut changer. Il donne les moyens aux personnes, que la société tend trop souvent à exclure ou à marginaliser, de nommer, de reconnaître leurs souffrances, et d'être acteurs de progrès.

En regard de ce mouvement et de son histoire, nous avons voulu démontrer ce que le langage théâtral utilisé comme moyen d'expression pouvait apporter aux jeunes au sein de l'asbl Mosaïc. Nous avons pu

remarquer que pour ces jeunes, jouer leur vie ainsi sur scène leur ouvre des horizons parfois oubliés : ceux de la confiance en soi, de l'engagement et de la réussite.

Cette forme de théâtre libère les émotions et permet à chacun d'être lui-même. Partager les personnages que l'on est ou que l'on rêve d'être, avec leurs émotions, leurs talents, ce qu'ils ont à dire, tout cela représente une réelle contribution au mieux-être des jeunes que nous avons approchés. Il nous a semblé que pour chacun, le drama prenait un sens particulier, ressenti comme une arme, une libération, une source d'espoir.

Tout au long de notre expérience pratique, il nous est apparu que cette forme de théâtre qu'est le drama est ressenti par les jeunes comme étant aussi bien une arme, une libération ou encore une source d'espoir.

Au terme de cette étude nous soulevons une question qui nous a sans cesse interpellé : le théâtre-action doit-il être plus perçu comme un phénomène social ou un phénomène culturel ? Ce dernier ne peut-il pas être considéré comme une forme de théâtrothérapie.

Cependant ceci pourrait constituer le point de départ de nouvelles pistes de recherches. En ce qui nous concerne, c'est son côté social qui a plus particulièrement retenu notre intérêt.

# BIBLIOGRAPHIE

---

## LIVRES CONSULTÉS :

Artaud (A.), «Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin», Ed. Gallimard, 1964, 246p.

Boal (A.), « Théâtre de l'Opprimé », Ed. Maspero, Paris, 1980, 205p.

Boal (A.), « Jeux pour acteurs et non acteurs », Ed. La découverte, Paris, 1997, 260p.

Centre de sociologie du théâtre, U.L.B., «Le théâtre et le temps qui passe, Mémoires singulières», Ed. Lansman, collection Théâtre Evénements, Carnières, 1995, 178p.

Centre de sociologie du théâtre, U.L.B., «Théâtres et jeunes publics (1970-1980)», Ed. JEB, Seraing, 1981, 335 p.

Copfermann (E.), «Le théâtre populaire pourquoi?», Ed; Maspero, Paris, 1969, 210p.

Copfermann (E.), «Vers un théâtre différent», Ed. Maspero, Paris, 1976, 190p.

Copfermann (E.), «La mise en crise théâtrale», Ed. Maspero, Paris, 1972, 245p

Deldime (R.), « Le quatrième mur. Regards sociologiques sur la relation théâtrale », Ed. Lansman, collection Théâtre Evénements, Carnières, 1990, 146p.

Deltenre (C.), « Le théâtre-action en Belgique francophone », Ed. JEB, Seraing, 1978, 235p.

Demory (B.), « La créativité en pratique et en action », Ed. Chotard et associés, Paris, 1984, 283p.

Ebstein (J.) et Ivernel (P.), « Le théâtre d'intervention depuis 1968, tome 2 » Ed. L'Age d'homme, collection Théâtre Recherche, Lausanne, 1983, 172p.

Lutte (G.), « Supprimer l'adolescence ? Essai sur la condition des jeunes », Ed. Vie ouvrière, Bruxelles, 1982, 203p.

Ouvrage collectif réalisé sous la direction du Centre de théâtre-Action, « Théâtre-Action de 1985 à 1995, Itinéraires, Regards, Convergences », Ed. du Cerisier, Cuesmes, 1996, 461p.

Ouvrage collectif réalisé sous la direction du Centre d'Etudes Théâtrales, « Le théâtre d'intervention aujourd'hui, suivi de Hommage à Philippe Ivernel », Ed. Centre d'Etudes théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2000, 172p.

Présence et action culturelle, « Regards sur le théâtre jeunes publics », Ed. Lansman, collection théâtre Evénements, Carnières, 1991, 139 p.

## REVUES :

Cahiers des productions du théâtre-action, n° 4, Ed. Centre du Théâtre-Action, La Hestre, septembre 1999, 79p.

Cahiers des productions du théâtre-action, n° 5, Ed. Centre du Théâtre-Action, La Hestre, février 2000, 72p.

Cahiers DAJEP, n°4, Ed. Communauté française, Bruxelles, 1984, 44p.

Cahiers DAJEP, n°16, Ed. Ministère de la Culture et des Affaires Sociales, Bruxelles, 1992, 105p.

Echec à l'échec, n°139, Ed. Lloreda, Bruxelles, janvier 2000, 8p.

Mosaïc, Ed. Menabo, Bruxelles, 1992, 51p.

Sabir, n°1, Ed. Menabo, Bruxelles, novembre 1990, 23p.

Sabir, n°5, Ed. Menabo, Bruxelles, novembre-décembre 1991, 23p.

Sabir, n°6, Ed. Menabo, Bruxelles, janvier-février 1992, 19p.

Sabir, n°4, Ed. Menabo, Bruxelles, printemps 1993, 19p.

Prouvost (C.), « Action ! », Le Soir, 28 septembre 1994.

Prouvost (C.), « Le théâtre-action s'offre un outil de réflexion. En résistance contre l'inertie », Le Soir, 5 avril 1996.

Prouvost (C.), « Faire entendre sa voix », Le Soir, 30 septembre 1998.

Schlienger (A.), « Théâtre de la violence : le groupe bruxellois « Mosaïc » avec Utopie », Basler Zeitung, 29 août 1991.

## MÉMOIRES :

Anzalone (S.), « Approche sociologique de la pratique théâtrale des jeunes au sein de leur expérience sociale », U.C.L., 1996/1997, 110p.

Bosteels (G.), « Festival et (rupture de) tradition : entre action et première rencontre », U.L.B., 1997/1998, 112p.

Ben Hassoun (S.), « Vise vers ça: une réponse au hasard et à la destinée », EOS, Bruxelles, 1990, 47p.

Fischer (D.), « Le théâtre-action en Belgique francophone », U.L.B., 1985/1986, 134p.

## FILM :

Christian Van Cutsem, « Un jour...en rue », Production CVB-Vidéo, 1992.

## SITES INTERNET (LISTE EXHAUSTIVE) :

<http://wwwusers.imagine.fr/~cassan/revue/12/prison.htm>

<http://wwwusers.imagine.fr/~cassan/revue/19/Fabrique.htm>

<http://www.globenet.org/horizon-local/astm/170thea.html>

<http://www.intempestifs.asso.fr/accueil.htm>

<http://rafale.worldnet.net/~salesien/dba/893/feu2.htm>

<http://www.inti.be/cesep/fita.html>

<http://www.oneworld.org/euforic/eurodc/theatre.htm>

<http://users.skynet.be/AL/archive/99/216-avr/boal.htm>

## ENTRETIENS :

**Vercruyse Christian**, directeur de l'asbl Mosaïc.

Tél : 02/520.73.87

**Palimenteri Maria**, animatrice de l'asbl Mosaïc.

Tél : 02/ 465.17.62

**Yantour Dounia et Mouna**, jeunes de l'asbl Mosaïc.

Tél : 02/414.97.25

**Boumedien Hafid**, jeune de l'asbl Mosaïc.

Tél : 0477/13.79.75

**Angelina**, ex animatrice de théâtre-action.

Tél : 075/ 93.66.47