



**Comment le théâtre-action peut-il être un outil favorisant  
l'émancipation des adolescents ?**

Travail présenté dans le cadre du Mémoire de fin d'études pour l'obtention du titre de  
Master en Communication appliquée spécialisée – Animation socioculturelle et Éducation  
permanente

Par Claire Magnette

Bruxelles – Juillet 2016

## REMERCIEMENTS

---

Je remercie toutes les personnes qui m'ont aidée de près ou de loin à réaliser mon mémoire de fin d'étude sur l'émancipation des adolescents via le théâtre-action.

Je voudrais tout particulièrement remercier Christian Boucq, promoteur de ce travail, pour sa disponibilité et ses conseils avisés.

Merci aux professeurs de la section ASCEP ainsi qu'aux membres de l'équipe de maillage pour leur accompagnement.

Merci à toutes les personnes qui m'ont accordé leur temps et leur confiance pour répondre à mes questions et faire avancer ce travail. Je pense à Stéphane Devroye, membre du Collectif 1984 ; à Elena Perez, comédienne-animatrice pour le spectacle *Facettes*, ainsi qu'à Nouria, Dalila, Lina et Melissa, comédiennes de ce même spectacle ; à Bruna Bettiol, comédienne-animatrice pour Alvéole Théâtre, à Kim, Cassandra, Daphné et Pauline du spectacle *C'est pas toujours comme tu veux*, ainsi qu'à Pascale Lembrée - une de leurs éducatrices - pour avoir répondu à mon questionnaire.

Merci à Etienne Magain pour sa disponibilité et sa grande aide pour trouver des ouvrages pertinents pour ce travail.

Pour finir, merci à Catherine Warnant pour son soutien et ses corrections orthographiques tout au long de mes études.

## INTRODUCTION

---

L'adolescence est une période particulière de la vie qui consiste à créer son identité et à trouver sa place dans la société. Il y a donc une exigence d'autonomie et de responsabilité. De nos jours, il est pourtant très difficile pour les jeunes de s'épanouir, car ils ne trouvent plus les repères nécessaires à cet épanouissement dans la famille ou dans la société actuelle, aux codes de plus en plus complexes et nombreux. Comment les adolescents peuvent-ils alors se construire sans forcément tomber dans une vision conformiste du monde ? Car il me paraît important qu'ils aient une vision critique de celui-ci. C'est pourquoi je me suis intéressée à la question de l'émancipation chez les adolescents.

Grâce à ma formation en Animation Socioculturelle et Éducation Permanente et à une expérience personnelle du théâtre-action lors d'un projet de groupe à l'IHECS, j'ai eu le sentiment que cette démarche était particulièrement intéressante pour offrir aux adolescents un espace adapté au développement de leur émancipation. C'est ce que je voudrais vérifier au travers de ce travail.

Pour ce faire, j'aborderai dans une première partie les différents concepts compris dans ma question de départ. Je préciserai cette notion très large qu'est le théâtre, pour y déceler des enjeux liés tout particulièrement à trois éléments constitutifs du théâtre : le jeu de l'acteur, l'écriture et la mise en scène. Je me baserai principalement sur deux auteurs. Le premier est Alain Viala, historien français du théâtre. J'ai beaucoup utilisé dans ce chapitre son ouvrage *Histoire du théâtre*. Le second est Jean-Jacques Roubine, professeur d'études théâtrales à l'Université de Paris VII. Son ouvrage *Introduction aux grandes théories du théâtre* a été à la base de mon exposé sur l'évolution des théories théâtrales dans les diverses fonctions citées ci-dessus.

Le deuxième chapitre sera, lui, consacré aux caractéristiques de la forme particulière du théâtre-action. En me basant principalement sur des publications de Paul Biot - directeur du Centre de Théâtre Action de 1992 à 2005, co-fondateur et comédien-animateur à la Compagnie du Campus et délégué de l'Assemblée générale du Mouvement de Théâtre-

Action depuis 2003 – je développerai dans cette partie ce qu’est le théâtre-action, comment se déroulent ses ateliers de création collective et quelles sont les particularités de cette pratique lorsqu’elle implique des adolescents.

Ensuite, je tenterai d’éclaircir le concept d’émancipation au regard de l’éducation permanente. Pour ce faire, je m’appuierai principalement sur la publication de Jean-Pierre Nossent : *L’émancipation, entre l’éducation permanente et l’aide sociale*. Ce spécialiste de l’éducation permanente a publié divers articles pour le Centre de formation pour le développement et la solidarité internationale.

Dans la deuxième partie, j’essayerai de mettre en avant ce qui peut favoriser l’émancipation dans le théâtre-action et quelles sont les pratiques que cette démarche utilise pour favoriser l’émancipation des adolescents. J’étudierai ce phénomène à travers le processus de création de deux ateliers de création collective du théâtre-action que j’ai eu l’occasion d’observer : l’atelier de la compagnie du Brocoli Théâtre autour de son spectacle *Facettes* et celui de la compagnie Alvéole Théâtre autour de la pièce *C’est pas toujours comme tu veux*.

## PARTIE 1 : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES

---

### CHAPITRE 1 : LE THÉÂTRE TRADITIONNEL

Ce premier chapitre a pour but d'éclaircir la notion de théâtre en explorant trois des ses concepts phares – à savoir le jeu de l'acteur, l'écriture et la mise en scène – à travers plusieurs époques et théoriciens. Ces trois fonctions du théâtre seront à la base de ma recherche tout au long de ce travail.

#### 1.1. Définition du théâtre

Selon le dictionnaire Le Robert, le théâtre est un « art visant à représenter devant un public une suite d'événements où des êtres humains agissent et parlent » (Rey, 1998, p.1322). Le théâtre serait donc une représentation d'une réalité et non une réalité qu'on représente (Viala, 2005, p.6).

Alain Viala, historien et sociologue de la littérature française, explique pour sa part que le mot théâtre vient de *theatron*<sup>1</sup>, qui signifie l'« endroit d'où l'on voit » (2005, p.5). Et on n'y voit pas n'importe quoi. C'est l'endroit où l'être humain s'observe lui-même en action (Boal, 1997, p.8). Grâce à la faculté humaine de s'identifier aux autres, le théâtre permet effectivement de voir sur scène la façon dont les êtres humains se comportent dans la réalité au travers d'une représentation de celle-ci qui est exacerbée, et donc également plus facile à comprendre. Antonin Artaud<sup>2</sup> s'exprime sur ce phénomène en disant que « le théâtre est ... un formidable appel de forces qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits » (1964, p.43). Cette lucidité permettrait alors à toute personne d'agir, ce qu'elle n'aurait peut-être pas fait sans cette nouvelle compréhension (Artaud, 1964, p.46).

Si le théâtre fait tant réfléchir sur nos propres vies et nos propres actions, c'est qu'il a de tout temps touché aux valeurs profondes de la société. En effet, « puisqu'il relève du loisir, qu'il n'est en rien obligatoire, le théâtre est une pratique où les spectateurs réagissent selon l'intérêt qu'ils éprouvent et le plaisir qu'ils ressentent ... Du coup, il manifeste les façons

---

<sup>1</sup> Mot provenant du grec (Bailly, 1976, p.414).

<sup>2</sup> Acteur, écrivain et théoricien du théâtre français né en 1896 et mort en 1948 (Rey, 2002, p.123).

dont une culture attache de l'intérêt à certains usages et sujets » (Viala, 2005, p.9). Il est donc tout naturel que cette pratique ait été utilisée entre autres pour critiquer la société. Par exemple, Aristophane, principal auteur du théâtre comique grec antique, créait des pièces satiriques et polémiques contre les magistrats incapables et corrompus, les financiers avides et véreux, etc. (Viala, 2005, p.19). Un second exemple serait celui de la sottie<sup>3</sup>, dont l'une des plus connues - *Farce des pattes ointes*<sup>4</sup> – critiquait un nouvel impôt royal envers l'université de Rouen (Viala, 2005, pp.43-44). Cette démarche critique sera reprise par le mouvement du théâtre-action.

## 1.2. Le jeu de l'acteur

La notion d'acteur est apparue pour la première fois en Grèce au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. avec le poète Thespis qui sortait « du groupe des officiants des cortèges religieux pour entamer un jeu de réponses, encore ritualisé, avec le chœur dont il est issu. Thespis crée donc le protagoniste, acteur individualisé, dialoguant avec le chœur, acteur collectif symbolisant la cité » (Paquet, n.d.).

La notion d'acteur et du jeu de l'acteur a depuis bien évolué. Il n'est pas aisé de savoir quel est le rôle exact du comédien et la façon dont il doit s'approprier un rôle. Nombre d'acteurs, de metteurs en scène et de théoriciens se sont penchés sur cette question. Leurs théories peuvent se regrouper en deux courants. L'un considère que le comédien doit être en fusion avec son personnage, l'autre que l'acteur doit prendre de la distance par rapport à ce que vit le rôle qu'il joue (Blamont, n.d.).

Molière<sup>5</sup> est un représentant du premier mouvement. Pour lui, les comédiens ne doivent pas feindre des sentiments mais bien les ressentir jusqu'au plus profond de leurs entrailles. C'est un jeu où le comédien se perd dans son personnage. Il doit « se remplir de son personnage et en même temps entrer bien dans le caractère, de sorte que l'on ne sait plus bien qui habite l'autre » (Blamont, n.d.).

---

<sup>3</sup> Farce de caractère satirique jouée au Moyen-Âge (Rey, 2012, p.2402).

<sup>4</sup> Sottie écrite à Rouen en 1492 (Viala, 2005, p.44).

<sup>5</sup> Comédien et dramaturge français né en 1622 et mort en 1673 (Rey, 2002, p.1404).

C'est avec Diderot<sup>6</sup> que cette conception du jeu théâtral va radicalement changer. Pour lui, le comédien ne peut pas se confondre avec le personnage. Il doit avoir un regard froid sur son rôle et, là où le comédien qu'il appelle de nature ne jouait que d'âme, celui qui suit la vision de Diderot doit jouer de réflexion (Roubine, 2004, p.70). Pour ce faire il doit prendre de la distance par rapport à son personnage grâce à une méthode en trois étapes. Tout d'abord, il y a l'observation : il doit étudier son rôle en l'observant dans la réalité. Dans un second temps vient la phase de l'abstraction. Il doit à ce moment-là croiser les différentes observations qu'il a faites pour créer le caractère de son personnage, qui sera un mélange des différentes personnes qu'il aura observées. Pour finir vient l'amplification. Cette étape consiste à exacerber tous les traits de ce personnage qu'il vient de créer (Roubine, 2004, pp.68-69). Nous voyons donc ici que le comédien prend de la distance par rapport à son rôle et le construit d'une manière très mécanique, dénuée de toute émotion.

Stanislavski<sup>7</sup>, tout en refusant que le comédien se confonde avec son personnage, n'adhérait pas à une vision si mécanique du rôle du comédien. « L'acteur ... était entraîné à rejeter les imitations stéréotypées de la réalité, et à rechercher quelque chose de plus vrai en lui » (Brook, 1977, p.45). Pour ce faire, l'acteur doit chercher au fond de lui l'émotion qu'il a lui-même vécue dans sa vie privée qui soit la plus proche de ce que son personnage vit. Il veut que le comédien comprenne son personnage et utilise cette émotion sur scène pour ne pas avoir un jeu mécanique et sans émotion. Il vise ce qu'il appelle le « revivre » plutôt que le « représenter » (Roubine, 2004, pp.104-105).

Aujourd'hui, le rôle du comédien devient de plus en plus flou, car une multitude de théories se superposent. Cependant, il semble que la vision de Constantin Stanislavski soit devenue la plus courante. C'est d'ailleurs celle qui est préconisée par la plupart des comédiens-animateurs dans le théâtre-action.

---

<sup>6</sup> Écrivain et philosophe français né en 1713 et mort en 1784 (Rey, 2002, p.593).

<sup>7</sup> Comédien et metteur en scène russe né en 1863 et mort en 1938 (Rey, 2002, p.1969).

#### 1.4. L'écriture

Le texte théâtral constitue dans la plupart des cas le propos de la pièce. Pendant bien longtemps, les théoriciens du théâtre ne portaient que très peu d'intérêt à l'aspect de la représentation et se concentraient principalement sur le texte. En effet, entre le XVII<sup>e</sup> siècle et les années 1880, les théories théâtrales comportaient essentiellement ce qui était appelé des poétiques, qui avaient donc pour objet l'écriture (Roubine, 2004, p.1).

Une des premières théories sur l'écriture théâtrale nous vient d'Aristote<sup>8</sup>. Pour lui, le théâtre tient du registre du vraisemblable et non du réel. L'écriture doit donc proposer une histoire qui serait possible, mais pas spécialement quelque chose qui a existé. Pour ce faire, il édicte une série de règles très strictes pour créer des pièces auxquelles les spectateurs pourront s'identifier et dont le propos leur semblera plausible (Roubine, 2004, pp.5-12).

Au XVII<sup>e</sup> siècle, des théoriciens du théâtre reprennent la Poétique aristotélicienne et la précisent. Leur obsession pour la parfaite vraisemblance les pousse à créer la doctrine unitaire, laquelle se base sur plusieurs constatations. Premièrement, ils se rendent compte que « la capacité d'attention et d'assimilation du spectateur est limitée. Par conséquent, confronté à un écheveau compliqué d'événements ... il perd pied assez vite » (Roubine, 2004, p.31). Ensuite, il leur paraît invraisemblable qu'en un seul lieu - le théâtre - on puisse montrer plusieurs endroits. Enfin, il ne leur semble pas plausible qu'en un temps restreint – celui de la pièce de théâtre, soit quelques heures – on puisse représenter une série d'événements dont le déroulement prendrait plusieurs jours, mois ou années. Pour contrer ces impossibilités, ces théoriciens créent les unités d'action, de lieu et de temps. Toute pièce ne sera désormais plus composée que d'une action principale qui se déroulera dans un seul lieu et sur une durée maximum d'une journée (Roubine, 2004, pp.31-37).

La Poétique aristotélicienne et les courants qui en découlent restreignent grandement l'écriture des auteurs de l'époque, ainsi que les sujets qu'ils peuvent aborder. Ces règles ont été imposées durant plus d'un siècle, mais peu à peu les auteurs se sont révoltés contre celles-ci. Ils ne voulaient plus d'un théâtre de la vraisemblance, mais bien d'un théâtre de la

---

<sup>8</sup> Philosophe de la Grèce Antique né en 384 avant J.-C. et mort en 322 avant J.-C. (Rey, 2002, p.116).

réalité. En plus d'abandonner les règles, ce théâtre se tourne également vers des thématiques plus proches des préoccupations de la société. C'est un théâtre de la vie quotidienne (Roubine, 2004, p.87).

Antonin Artaud critique à son tour la façon dont ses prédécesseurs écrivent des pièces de théâtre. Il estime qu'au nom de l'esthétique, on oublie de faire des textes compréhensibles pour tous. Pour lui, si le peuple ne va pas au théâtre, c'est parce qu'il ne comprend pas les chefs-d'œuvre qui sont bien trop intellectuels et réservés à une élite. Il préconise donc de repenser la manière d'écrire un texte théâtral afin d'intéresser la population. Il faudrait parler le même langage que le peuple (1964, pp.116-118).

Nous arrivons donc à une écriture proche de notre façon de parler et de nos préoccupations, qui est également l'écriture actuelle la plus répandue. Notons cependant que plusieurs genres théâtraux ne reposent pas sur des textes, comme la Commedia dell'arte<sup>9</sup>, qui – se basant sur une panoplie de personnages et de situations prédéfinies – réinvente à chaque représentation les paroles dites durant la pièce (Rey, 2002, p.488). Elle se base sur une bonne dose d'improvisation. Nous verrons qu'avec le théâtre-action, l'écriture - même si elle est présente dans la plupart des cas - est un texte qui est très souvent modulable selon les besoins du spectacle et des participants.

#### **1.4. La mise en scène**

A partir des années 1880, les théoriciens du théâtre se penchent sur la façon dont une pièce est présentée au public. L'importance du metteur en scène apparaît alors. Il est la « personne qui règle la réalisation scénique d'une œuvre dramatique ou lyrique en dirigeant les acteurs et harmonisant les divers éléments de cette réalisation (texte, décor, musique, etc.) » (Larousse, n.d.). Il est donc en quelque sorte le chef d'orchestre, celui qui a une vue d'ensemble sur la réalisation et décide de la façon dont la pièce de théâtre sera montrée au public, sur la scène. Il existe une panoplie de manières de mettre en scène un spectacle. Je m'attarderai ici sur deux courants antagonistes : le premier considère que la mise en scène est au service du texte, le second que la mise en scène dépasse le texte.

---

<sup>9</sup> Genre théâtral né au XVI<sup>e</sup> siècle en Italie (Rey, 2002, p.488).

Le premier courant s'intéresse à la mise en scène, mais a peur que celle-ci dénature le texte dramatique. Cette inquiétude amènera certains metteurs en scène à préconiser des mises en scène dénudées, comme Gustave Planche<sup>10</sup>, en 1834, qui revendique un théâtre « sans costumes, sans trappes, sans changements de vues, sans décoration, un théâtre littéraire enfin » (cité par Roubine, 2004, p.127). Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, nombre de metteurs en scène tentent de rénover l'art de la représentation théâtrale tout en proclamant la supériorité du texte sur toute autre composante du théâtre. Pour eux, la représentation n'est pas une fin en soi. Elle sert de caisse de résonance au texte qui a pour but de le faire entendre le mieux possible. C'est pourquoi la plupart d'entre eux préconisent des mises en scène épurées.

Le second courant - qui dans ce travail s'appuie sur les théories d'Antonin Artaud - donne la priorité à l'inventivité du metteur en scène, plutôt qu'au texte, qu'il n'hésitera pas d'ailleurs à modifier ou à oublier. Artaud s'exprime en ces mots : « Pour moi nul n'a le droit de se dire auteur, c'est-à-dire créateur, que celui à qui revient le maniement direct de la scène » (cité par Roubine, 2004, p.150). Dans son travail artistique, il préconise ce qu'il appelle une *mise en scène directe*. Elle consiste à ne pas jouer de pièces écrites, mais bien à partir de thématiques ou de chefs-d'œuvre – dans ce cas sans en respecter le texte – pour construire sur la scène un spectacle qui sera dès lors inspiré de ce qui se passe au moment même de la création sur les planches (Artaud, 1964, p.151). Son but n'est donc pas de préciser une pensée par la mise en scène, mais de faire penser par celle-ci (Artaud, 1964, pp.106-107). Ce deuxième courant voit par conséquent la mise en scène comme un acte artistique de création qui domine le texte, quand texte il y a. Le théâtre-action se positionne dans ce second courant, même s'il diffère des théories d'Antonin Artaud.

---

<sup>10</sup> Critique littéraire français né en 1808 et mort en 1857 (Rey, 2002, p.1644).

## CHAPITRE 2 : LE THÉÂTRE-ACTION

Voyons à présent les particularités du théâtre-action, de ses ateliers de création collective et de sa pratique lorsqu'elle implique des adolescents ; ceci en nous référant toujours aux trois fonctions du théâtre qui sont à la base de ce travail.

### 2.1. Définition et origine du théâtre-action

Comme l'explique Stéphane Devroye, comédien-animateur du Collectif 1984<sup>11</sup> : « le théâtre-action, c'est d'abord une circulaire, c'est d'abord quelque chose au niveau de la loi » (12 mai 2016). Il est reconnu et subsidié pour la première fois par le Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique en 1984 (Vais cité par Deruyver, 2015, p.18). Cette circulaire lui donne une définition très précise : « Est considéré comme groupe de théâtre-action, le groupe qui, créé, géré et animé par des personnes privées et utilisant l'expression théâtrale comme outil privilégié, se donne pour objectif essentiel de mener avec les couches socialement et culturellement défavorisées d'une population une action visant à développer la connaissance critique et la capacité d'analyse des réalités de la société et à élaborer les moyens nécessaires à l'expression collective de celles-ci » (Biot, 2000, p.39). Cette circulaire reprend une vingtaine de compagnies de théâtre (Centre du Théâtre-Action, n.d.). Le terme de théâtre-action convient donc seulement aux compagnies qui ont été officiellement reconnues. Notons que certaines compagnies théâtrales font un travail très proche de celui du théâtre-action, mais n'ont pas cette appellation.

Maintenant que nous en avons la définition officielle, essayons de comprendre ce terme de théâtre-action. Pour la partie concernant le théâtre, nous l'avons déjà largement définie dans le premier chapitre de ce travail. En ce qui concerne l'action, ce terme a été choisi car c'est une forme de théâtre qui n'a pas pour but le divertissement. Elle vise à pousser les gens à agir, à être maîtres de leur vie, en les aidant à développer un esprit critique sur la société dans laquelle ils vivent (Biot, 2010, p.73).

---

<sup>11</sup> Compagnie de théâtre-action située à Bruxelles (Centre du Théâtre-Action, n.d.).

Le théâtre-action est issu d'un théâtre engagé, qui a pour origine le théâtre d'agit-prop. Ce dernier apparaît en Russie durant la révolution de 1917<sup>12</sup>. Les bolcheviks<sup>13</sup> l'utilisaient alors pour transmettre à la population leurs revendications. Il visait à ouvrir les yeux des ouvriers sur leur statut d'exploités. Ce que le théâtre-action en a surtout retenu est le fait de réaliser une pratique théâtrale pour le peuple et créée par des membres de celui-ci (Deruyver, 2015, pp.14-15).

Ce théâtre d'agit-prop va évoluer et arriver dans nos pays sous la forme du théâtre d'intervention. Il consiste en « un théâtre mis au service d'une prise de parole publique directement militante – parole de dénonciation, de provocation, d'interpellation ou de mise en perspective didactique – sur des thèmes prioritairement socio-économiques. » (Nouaux, 2000, p.70) C'est donc un théâtre fondamentalement politique, un théâtre qui intervient directement sur les lieux de l'action. Ici, la priorité est l'action et non le théâtre.

À ses débuts, le théâtre-action était très proche du théâtre d'intervention - car il intervenait directement sur les lieux de l'action – mais il s'en est aujourd'hui fortement détaché. Le théâtre-action se focalise davantage sur le théâtre que sur l'action même. C'est un théâtre qui pousse à l'action par la prise de conscience et le développement de l'esprit critique, sans nécessairement accompagner concrètement des luttes sociales ou politiques sur leurs lieux de revendications. Le théâtre-action ne veut plus venir donner son aide et réveiller les esprits de l'extérieur. Il a pour ambition de faire des créations théâtrales avec les personnes directement concernées par les thématiques abordées.

Le théâtre-action a pour objectif de toucher un public dit socialement et culturellement défavorisé et fragilisé, et d'être en lien direct avec les problèmes d'une région ou d'un corps social déterminé (Biot, 2010, p.40). C'est un public qui n'est pas habitué à la pratique du théâtre - que ce soit en tant que public ou en tant qu'acteur - et qui arrive souvent dans ces ateliers via des ASBL ou par l'école (Deruyver, 2015, p.8).

---

<sup>12</sup> Révolution ayant conduit au renversement du régime tsariste de Russie, à la prise du pouvoir par les bolcheviks et à l'installation du régime communiste léniniste (Rey, 2002, p.1821).

<sup>13</sup> Nom adopté par les partisans de Lénine pour désigner l'aile gauche du Parti ouvrier social-démocrate russe (Rey, 2002, p.273).

Comme Alain Deflandre et Bruno Hesbois l'expliquent, rendre la parole aux publics défavorisés a aussi pour objectif de faire en sorte que ces personnes ne soient plus de simples spectateurs consommateurs passifs, mais bien des acteurs créateurs en les aidant à prendre conscience de leur condition d'acteur dans la société (2013).

Pour permettre à ces personnes de devenir des acteurs créateurs, le théâtre-action a pour ambition de leur donner des clés pour développer un esprit critique vis-à-vis de la société dans laquelle ils évoluent (Biot, 2010, p.79). Le théâtre-action n'a pas l'ambition romantique de changer le monde, mais plutôt de changer le regard que les participants portent sur le monde, ce qui transforme la façon dont les personnes se comportent dans leur environnement (Biot, 2010, p.91). Ce processus s'effectue dans des ateliers de création collective, qui donnent la possibilité aux participants de créer un spectacle de A à Z en partant de problématiques qui les touchent directement (Biot, 2010, p.45).

Enfin, par tout ce processus de création qui rend la parole aux populations défavorisées, le théâtre-action a pour objectif de créer des débats entre les comédiens et le public après les représentations théâtrales (Biot, 2010, p.145).

## **2.2. Les ateliers de création collective**

Les compagnies de théâtre-action créent deux sortes de spectacles. Elles produisent d'une part ce qu'elles appellent des créations autonomes : ce sont des spectacles inventés et joués par des comédiens et metteurs en scène professionnels. La démarche consiste tout d'abord à faire une enquête de terrain sur une problématique et ensuite, grâce aux données récoltées, à créer un spectacle sur cette thématique. Il aura pour but de sensibiliser des publics à celle-ci. La deuxième démarche est celle de la création collective : elle s'efforce de faire monter sur scène des personnes qui sont directement touchées par la thématique abordée dans le spectacle. Ces dernières, durant tout un processus d'ateliers théâtraux, vont créer un spectacle de toutes pièces et le jouer devant un public (Biot, 2010, p.66).

C'est cette seconde démarche, dans des ateliers avec des adolescents, que j'analyserai en dégagant des constantes, malgré des pratiques qui varient en fonction des comédiens-animateurs et des groupes de participants. Les comédiens-animateurs sont les personnes

responsables du bon déroulement de l'atelier. Ils ont deux fonctions. Ce sont tout d'abord des comédiens professionnels. Ce sont eux qui jouent dans les productions autonomes. Dans les ateliers, ils ont principalement le rôle d'animateur. Ce rôle est primordial dans les ateliers de création collective, mais je ne me pencherai, dans le cadre de ce travail, que sur le processus de ces ateliers et non sur la fonction du comédien-animateur.

Pour commencer, ces ateliers rassemblent un groupe de personnes défavorisées ou fragilisées, qui vivent une problématique commune (Deruyver, 2015, p.9). Quand ce groupe est constitué, le comédien-animateur propose aux participants des exercices ludiques afin de créer un climat de confiance entre les participants. En effet, « tout atelier-théâtre nécessite un temps de cohésion de groupe qui contribue à briser la glace entre les participants et à les aider à mieux faire connaissance » (Bouton, 2013, p.3).

Ensuite, les participants ont un temps de parole qui se présente de différentes manières. D'abord, ils sont invités à s'exprimer lors de groupes de parole. Ils peuvent alors partager avec les autres ce qui les touche et les révolte, ainsi que leur expérience personnelle. Ensuite, ces témoignages sont travaillés collectivement sous forme d'improvisations s'inspirant de situations concrètes de la vie quotidienne (Bouton, 2013, p.3). Cette phase d'improvisation est très importante, car, comme l'explique Martine Meirieu — comédienne et metteur en scène française —, elle permet aux participants de mettre en action leurs questionnements sur eux-mêmes et sur le monde (2002, p.15). Cette étape a également comme but de passer d'une parole individuelle (celle des groupes de parole) à une parole collective sur la thématique.

Dans un troisième temps vient la phase de l'écriture. Dans la majorité des cas, ce ne sont pas les participants eux-mêmes qui écrivent le texte de la pièce de théâtre. C'est en général le comédien-animateur ou un écrivain extérieur qui s'en charge. Cependant, cette écriture est basée sur les enregistrements des discussions et des improvisations réalisées par les participants et les thématiques abordées sont celles qui ont été choisies collectivement. Ce sont les participants qui décident de quoi on va parler (Devroye, 12 mai 2016). La personne en charge de l'écriture crée donc les différentes scènes en fonction des scènes qui ont été jouées par les participants lors de la phase d'improvisation. Il essaye de coller le plus

possible à la parole de ces personnes et de respecter leur façon de parler. Les participants ont la plupart du temps également la possibilité de modifier certains dialogues qui ne leur conviendraient pas lorsqu'ils reçoivent le texte final (cité par Biot, 2010, p.115). On peut donc dire que l'écrivain est moins un auteur qu'un porte-parole.

Ensuite vient la phase des répétitions. C'est à ce moment-ci que les participants vont pouvoir s'approprier leur personnage et lui donner vie sur scène. Ils apprennent donc à « maîtriser l'expression du corps, le travail de la voix, l'espace » (Biot, 2010, p.145). On peut penser que cette étape est simple, car les comédiens jouent ce qu'ils ont vécu, ou en tout cas des situations qui leur sont proches, mais il faut tout d'abord savoir, que les comédiens ne jouent pas spécialement le rôle que leur histoire personnelle a inspiré. Deuxièmement, Rachel Brahy et Didier Vrancken - professeurs à l'Institut des Sciences Sociales de l'Université de Liège - expliquent qu'ils doivent prendre de la distance par rapport à ce que vit leur personnage, pour ne pas se laisser envahir par les émotions (2012). Si les groupes de discussion constituent l'étape où les participants extériorisent leurs émotions, la phase de l'incarnation du personnage est celle de la distanciation par rapport aux situations vécues.

La première représentation publique de la pièce marque la fin du processus de création collective (Bouton, 2013, p.3). Mais la représentation théâtrale ne constitue pas la fin de l'expérience des participants. En effet, après le spectacle, toute création de théâtre-action est suivie d'un débat qui permettra aux spectateurs, tout comme aux acteurs, de réagir par rapport à ce qu'il s'est passé sur scène (Biot, 2010, pp.147-148).

### ***2.2.1. L'écriture, le jeu dramatique et la mise en scène dans la création collective***

Pour commencer, une des grandes particularités du théâtre-action par rapport au théâtre traditionnel est qu'il ne respecte pas les frontières de ces trois fonctions. Dans le premier chapitre, nous les avons étudiées de manière séparée, car chaque fonction correspondait à une personne. L'auteur était en charge de l'écriture, l'acteur du jeu dramatique et le metteur en scène de la mise en scène. Dans le théâtre-action, tous les participants s'impliquent d'une manière ou d'une autre dans ces trois fonctions.

Au niveau de l'écriture, comme nous l'avons vu, les pratiques théâtrales sont passées au fil du temps d'une écriture très réglementée à une écriture proche des préoccupations du quotidien, pour finir par un oubli total du texte avec Antonin Artaud qui préconise de créer des spectacles à partir de la scène. C'est exactement ce qui se fait au théâtre-action. Ce mouvement refuse de suivre les règles et vise une écriture proche des populations avec lesquelles il travaille, à tel point que cette écriture utilise leurs propres mots. Ici, comme l'explique Toni Santocono<sup>14</sup>, le travail d'écriture se plie à la personnalité des comédiens. En effet, cette étape – même si elle est bien souvent prise en charge par une personne extérieure – est basée sur les propos et les improvisations des participants (cité par Biot, 2010, p.145). C'est donc bien une pratique théâtrale qui part de ce qu'il se passe sur la scène.

En ce qui concerne le jeu de l'acteur, nous constatons que dans le théâtre-action, le comédien entre en contact avec deux formes de jeu qui n'ont pas les mêmes effets sur sa personne. Nous distinguerons donc la phase d'improvisation de la phase d'interprétation d'un personnage. Dans la première, le comédien suit la plupart du temps le premier courant d'interprétation du personnage dans lequel le comédien se confond avec son rôle. En effet, dans cette phase de travail, le comédien improvise des situations qui sont réelles, certaines correspondant parfois même à ce qu'il a déjà vécu dans son passé. Il est évident qu'il interprète d'ailleurs parfois sa propre personne. C'est une phase où il ne fait qu'un avec son personnage, car il est dans la phase d'expression émotive du travail. Dans cette phase, « chacun utilise les planches pour exister, chacun apporte sur le plateau ce qu'il est, ce qu'il veut crier » (Biot, 2010, p.144). Dans un second temps, lorsqu'il interprète sur scène un personnage qui a été écrit lors du processus de création collective, il doit prendre de la distance par rapport à celui-ci. C'est donc une démarche qui correspond plus au deuxième courant du jeu de l'acteur. Carmelina Carracillo<sup>15</sup> précise que cette distanciation doit être « comprise comme une capacité à se prendre comme objet extérieur, à s'objectiver, à se critiquer – positivement et négativement » (2004, p.26). Martine Meirieu, elle, parle de faire le vide en soi et d'éviter de se projeter dans une situation personnelle douloureuse (2002,

---

<sup>14</sup> Ecrivain belge, ayant écrit plusieurs textes théâtraux pour la Compagnie du théâtre-action du Campus, selon la démarche des ateliers de création collective (Biot, 2010, p.145).

<sup>15</sup> Sociologue et dramaturge. Elle est chercheuse au sein de l'ASBL « Réseau Cultures » et promotrice du projet de partenariat européen « L'Autre Antigone, théâtre et pédagogie avec des jeunes » (Carracillo, 2004, p.21).

p.16). Rachel Brahy et Didier Vrancken ajoutent que la nature du jeu est représentative, « elle est orientée vers la représentation de soi à un public extérieur » (2012). On ne nie donc pas le vécu, mais on le garde à distance. Cette distanciation est importante pour ne pas se laisser envahir par des émotions sur scène, car ceci pourrait rendre les participants vulnérables, alors que le but du théâtre-action est tout l'inverse.

Pour finir, la mise en scène du spectacle est en grande partie dans les mains du comédien-animateur. C'est lui le chef d'orchestre qui veille à ce que le tout soit cohérent. Cependant, les participants ont généralement quand même leur mot à dire sur cette partie du spectacle. Ils peuvent réagir par rapport aux propositions qui leur sont faites et certains animateurs voient même ceci comme une phase de travail, incluant les participants dans la réflexion tout au long de la création du spectacle (Devroye, 12 mai 2016). Toutefois, dans le théâtre-action, la mise en scène n'est pas la priorité. Elle sert le propos créé tout au long de l'atelier, mais permet quand même à toute personne qui le souhaite de faire preuve d'imagination dans cet aspect du spectacle.

### **2.3. La pratique du théâtre-action avec des adolescents**

La pratique du théâtre-action vise des populations défavorisées ou fragilisées. Les adolescents sont donc un public qui intéresse très fort le théâtre-action, car c'est une tranche de la population qui est, par définition, fragilisée. En effet, les adolescents sont fragilisés dans le sens où ils vivent tous un mal-être, un malaise existentiel qui est particulier à cette étape de la vie (Carracillo, 2004, p.29). C'est une période où on grandit, on se cherche, on crée sa personnalité et son identité (Bedin, 2009, p.241). Mais c'est aussi une période où on peut être perdu, car comme Chris Paulis - anthropologue à l'Ulg - l'explique, les jeunes sont en perte de repères, non pas parce qu'ils manquent de repères, mais bien parce qu'ils en ont trop. Ils sont confrontés à une société aux codes de plus en plus nombreux et complexes. Ils ne savent plus comment faire le tri et peuvent se perdre en chemin (cité par Scuttenaire, 2015, p.14).

Comme pour toute population fragilisée, le théâtre-action offre aux adolescents un lieu où ils peuvent s'exprimer librement (Biot, 2010, p.33). Ceci n'est pas anodin, car on donne rarement cette possibilité aux adolescents (Carracillo, 2004, p.28). De plus, certains jeunes

hésitent à s'exprimer, car ils pensent qu'ils ne vont pas être écoutés ou qu'ils n'ont rien d'intéressant à dire, comme l'exprime Patrizia Macaux, comédienne-animatrice à la Compagnie de théâtre-action du Campus (2004, p.42). Cette possibilité de parole libre doit bien évidemment être offerte dans un climat de confiance pour éviter que le jeune ne se referme sur lui-même (Badache, 2006, p.180). Il est important que ce soit un espace où il peut expérimenter tous les rôles possibles, sans moquerie ni ostracisme (Badache, 2006, p.198). Le personnage est ici important, car c'est par lui que l'adolescent va pouvoir s'exprimer sans avoir peur de ce que les autres pourront penser, car il est protégé par le rôle qu'il joue (Biot, 2010, p.141).

C'est en cela que la pratique du théâtre-action diffère profondément d'un atelier de théâtre traditionnel. Le théâtre-action permet en effet aux adolescents de s'exprimer librement sur des thématiques qui les préoccupent et/ou les intéressent, sans devoir se référer constamment à un texte écrit par un autre. Cette démarche leur permet d'explorer une large palette de thématiques, de questionnements et de sentiments qu'ils n'ont pas forcément la possibilité d'explorer ailleurs (Biot, 2010, p.141).

Ce sont ces aspects du théâtre-action qui permettent aux adolescents de prendre conscience de certains mécanismes présents dans la société et qui les aident parfois dans la création de leur identité, grâce entre autres au phénomène de distanciation. Cette prise de conscience s'opère par la confrontation des visions des différents jeunes. Le jeune acquiert alors une conscience de soi et de sa présence au monde (Carracillo, 2004, p.26). Celle-ci est primordiale dans le processus d'émancipation que peut être la pratique des ateliers de création collective du théâtre-action pour des adolescents.

## **CHAPITRE 3 : L'ÉMANCIPATION**

Il est un concept primordial dans ce travail dont je n'ai pas encore parlé, c'est celui d'émancipation. Pourtant, c'est bien tout l'intérêt de cet article que de comprendre en quoi le théâtre-action peut être un outil favorisant l'émancipation des adolescents. Tentons donc de comprendre ce qu'est l'émancipation et quelles sont ses caractéristiques.

### **3.1. Définition de l'émancipation**

La définition qu'en donne le dictionnaire est celle de son utilisation juridique : « Acte par lequel un mineur est affranchi de la puissance parentale ou de la tutelle » (Rey, 1998, p.444). Mais dans ce travail, j'utiliserai ce terme du point de vue de l'éducation permanente.

L'éducation permanente est, selon la Commission européenne : « toute activité d'apprentissage, entreprise à tout moment de la vie, dans le but d'améliorer les connaissances, les qualifications et les compétences dans une perspective personnelle, civique, sociale et/ou liée à l'emploi » (cité par Degée et Hardy, 2013). Jean-Luc Degée et Nancy Hardy, formateurs à Peuple et Culture, précisent qu'en Communauté française de Belgique, l'éducation permanente, telle que définie par le décret de juillet 2003, « poursuit des visées clairement émancipatrices en travaillant à « sortir » individus et collectifs des positions assignées ou induites par la société » (2013). Étienne Leclercq, professeur à l'Institut des Hautes Études de Communications Sociales dans la section Animation Socioculturelle et Éducation Permanente, ajoute que « ce qui caractérise l'éducation permanente, c'est au moins deux choses : d'une part, le fait que les participants s'approprient les savoirs et se positionnent comme acteur ; et d'autre part, le fait que l'acquisition du savoir s'inscrit dans un projet d'émancipation, qui suppose la circulation du savoir et son partage, car l'émancipation ne s'opère que par le biais d'une dynamique collective » (2014, p.3). L'émancipation serait donc un objectif majeur de l'éducation permanente qui pourrait se résumer par le fait qu'un individu ou un groupe sorte des positions assignées ou induites par la société, grâce à une façon d'appréhender les savoirs qui part des participants et se fait de manière collective. Et Étienne Leclercq d'ajouter qu'un projet d'émancipation suppose que les participants acceptent également de se questionner eux-mêmes ainsi que de remettre en question leur rapport à la société (2014, p.3).

### **3.2. Conditions de l'émancipation**

Pour poursuivre la lecture et l'analyse, il convient de vérifier les conditions qui permettent l'émergence de l'émancipation. En m'appuyant sur les propos de Jean-Pierre Nossent, d'Étienne Leclercq et de Vincent de Coorebyter, je retiendrai sept caractéristiques favorisant l'émergence de l'émancipation.

Premièrement, Jean-Pierre Nossent, spécialiste de l'éducation permanente, explique que pour qu'il y ait émancipation, il faut que l'égalité soit considérée comme le point de départ du processus et pas seulement comme son objectif (2012).

Deuxièmement, il faut que les thématiques abordées lors des ateliers soient des problématiques proches des participants et non des savoirs qui leur sont apportés par une culture dominante (Nossent, 2012).

Troisièmement, il faut que la démarche d'éducation permanente permette aux participants de s'approprier ces savoirs. Le fait d'aborder des thématiques proches des participants aide évidemment dans ce processus (Nossent, 2012).

Quatrièmement, consécutivement à l'appropriation des savoirs, il faut que chaque personne dépasse le statut de récepteur de savoirs pour devenir producteur de savoirs. Les participants doivent donc passer du statut de simple consommateur à un statut d'acteur (Nossent, 2012).

Cinquièmement, il faut que la démarche envisagée dans le processus d'éducation permanente soit tournée vers la démocratie culturelle plutôt que vers la démocratisation de la culture. En ce sens, il s'agit d'accepter toutes les formes de culture et de refuser leur hiérarchisation (Nossent, 2012).

Sixièmement, il faut que les participants acquièrent la capacité de se questionner eux-mêmes, ainsi que de remettre en question leur rapport avec la société (Leclercq, 2014, p.3).

Pour finir, l'émancipation n'est envisagée ici que comme le résultat d'un processus collectif de circulation des savoirs (Leclercq, 2014, p.3). Vincent de Coorebyter, professeur de philosophie à l'Université libre de Bruxelles, explique que dans la société actuelle, les individus n'ont plus une ligne de conduite à suivre, mais bien que toute personne peut décider ce qu'elle veut être et ce qu'elle veut faire de sa vie (2015, pp.74-75). Seulement, ce choix ne se fait pas de façon indépendante. En effet, l'individu serait extra-déterminé dans le sens où, n'ayant plus de repère précis, il chercherait dans l'approbation de ses proches et de la société la voie à suivre (Coorebyter, 2015, p.90). Si l'émancipation est entre autres choses la recherche de son *je*, elle ne se fait pas sans une confrontation au *nous*. En ce sens, l'émancipation vise à se construire un *je* indépendamment du *nous*, mais nous avons besoin des autres pour construire notre propre pensée. Il y a donc une interaction nécessaire entre le *je* et le *nous*.

## PARTIE 2 : ÉTUDE DE CAS

---

Cette seconde partie a pour ambition de préciser comment le théâtre-action peut être un outil favorisant l'émancipation des adolescents, sur la base de l'analyse de deux ateliers de création collective impliquant des jeunes. Pour ce faire, j'essayerai de vérifier si les diverses conditions de l'émancipation sont remplies dans chacun de ces ateliers, en me basant sur les trois fonctions principales du théâtre : l'écriture, le jeu de l'acteur et la mise en scène.

Le premier atelier observé est celui du Brocoli Théâtre. C'est une compagnie de théâtre-action située à Bruxelles. Elle s'est associée à l'Athénée Royal de Koekelberg pour créer le spectacle *Facettes*, via un atelier de création collective. Ce spectacle aborde le thème de la violence dans les relations amoureuses chez les jeunes (Brocoli Théâtre, n.d.). Les thématiques évoquées dans le spectacle sont : les tenues des filles, l'homosexualité, la virginité, les mariages arrangés, la violence conjugale et la différence de perception de la sexualité chez les filles et les garçons. Concernant la méthode d'observation, j'ai tout d'abord pris contact avec Elena Perez, comédienne-animatrice de l'atelier, qui m'a invitée à venir voir le spectacle. J'ai eu l'occasion de prendre note des thématiques développées dans celui-ci, d'assister au débat avec le public et de prendre un premier contact avec les comédiennes. Ensuite, j'ai rencontré quatre des cinq participantes à l'atelier (les garçons n'étaient pas exclus, mais seules des filles se sont inscrites) et j'ai réalisé avec elles un focus groupe pour récolter leurs témoignages sur cette expérience. Pour finir, j'ai eu un entretien avec Elena Perez.

Le second atelier observé est celui d'Alvéole Théâtre. Cette compagnie de théâtre-action est située à Bastogne (Alvéole Théâtre, n.d.). Elle s'est associée au collectif « C.comtvx » pour créer le spectacle *C'est pas toujours comme tu veux*. Ce collectif est composé de travailleurs sociaux et de jeunes entre 15 et 25 ans. Une de ses missions est d'aider des jeunes suivis par une institution de l'Aide à la Jeunesse à développer un projet de semi autonomie à partir de 16 ans. Ceci veut dire que les jeunes en question quittent la structure pour vivre seuls dans un kot. C'est d'ailleurs la thématique du spectacle, qui raconte l'histoire de Clara, 17 ans, qui vient d'entrer en semi autonomie. Lors d'un voyage organisé par la Maison des Jeunes, elle

rencontre d'autres adolescents et est confrontée à leur réalité<sup>16</sup>. La première phase de récolte de données s'est déroulée en 2014 lors d'un crédit projet. Avec les trois autres étudiants de mon équipe, nous avons d'abord observé plusieurs répétitions du spectacle, pendant lesquelles nous avons pris des notes et où nous avons eu un premier contact avec les jeunes, les éducateurs et la comédienne-animatrice Bruna Bettioli. Ensuite, nous les avons interviewés et avons enregistré leurs propos. Nous en avons fait une bande sonore. Après la diffusion de notre travail et la première de leur spectacle, nous avons également noté les réactions de ces jeunes. Dans un deuxième temps, dans le cadre du présent travail, j'ai envoyé un questionnaire à Bruna Bettioli et à Pascale Lembrée, alors éducatrice de ces jeunes. J'ai également envoyé un questionnaire spécifique aux jeunes qui avaient participé au projet. Sur les sept adolescents, quatre y ont répondu.

Notons que pour cette analyse, je vais étudier séparément l'écriture, le jeu de l'acteur et la mise en scène en confrontant chacun de ces éléments aux différentes conditions de l'émancipation. Pour dire qu'un atelier favorise l'émancipation, je ne considérerai pas qu'il soit nécessaire que toutes les fonctions du théâtre répondent à toutes les conditions de l'émancipation, mais bien que toutes les conditions soient remplies dans au moins une de ces trois fonctions. Précisons que ces trois fonctions ne sont pas fixes et que leur implication ainsi que leur faculté d'émancipation se déclinent chaque fois en plusieurs degrés qualitatifs.

## **CHAPITRE 1 : L'ÉCRITURE**

Pour cet aspect, les différents degrés d'implication peuvent aller de la réception passive de propos créés par une autre personne jusqu'à la production de propos. Les ateliers de création collective du théâtre-action placent les participants à ce dernier niveau d'implication, car ils créent de toutes pièces un spectacle.

La première condition de l'émancipation était celle de l'égalité comme postulat de départ du processus et non comme objectif de celui-ci. Ceci s'applique à la démarche du théâtre-action, car elle n'admet pas de hiérarchie entre les personnes et donne à tous les participants la possibilité de s'exprimer et de créer ensemble un spectacle en partant de ce

---

<sup>16</sup> Annexe 1.

qu'ils sont (Bouton, 2013, p.4). Dans les deux cas observés ici, tous les participants ont en effet eu la même possibilité de s'impliquer dans la création du propos. Bruna Bettiol explique d'ailleurs que le but de son atelier était de « donner la parole à tous de manière équitable<sup>17</sup>. »

Deuxièmement, dans les deux ateliers, les problématiques abordées étaient proches des participants. En effet, les ateliers de création collective partent toujours du vécu des participants. Melissa, participante à l'atelier *Facettes*, explique que tout ce qui est montré dans la pièce, ce sont des choses que les comédiennes ont personnellement vécues ou que des membres de leur famille ou des amis ont vécues (Damon, Defieuw, Hammoud et Regragui, 27 avril 2016). Concernant l'atelier *C'est pas toujours comme tu veux*, cette condition est à moitié remplie, car le groupe était composé de jeunes venant de deux horizons différents. En effet, certains étaient venus à l'atelier par l'association C.comtvx et étaient directement concernés par la thématique du spectacle, à savoir la semi autonomie. Les autres venaient de la Maison des Jeunes de Bastogne et vivaient chez leurs parents<sup>18</sup>.

Troisièmement, la démarche du théâtre-action permet, via le processus de création de propos, de s'approprier des savoirs. Dans les deux cas, les étapes de discussion, de réflexion et d'improvisation ont permis aux participants de confronter leur point de vue à celui des autres, mais aussi de s'approprier leurs visions. Dans le cas de l'atelier *Facettes*, cette confrontation a permis aux participantes de réfléchir à la raison pour laquelle elles avaient telle ou telle opinion. Certaines se sont donc ouvertes à d'autres possibilités, tandis que d'autres ont renforcé leur position de départ, mais toutes ont déclaré savoir à présent pourquoi elles avaient tel ou tel avis, alors qu'auparavant elles avaient pour la plupart l'opinion communément admise dans leur famille et leur culture (Damon, Defieuw, Hammoud et Regragui, 27 avril 2016). Dans le cas de l'atelier *C'est pas toujours comme tu veux*, un éducateur explique que cette phase leur a permis de puiser chez les autres des réponses qu'ils n'arrivent pas à trouver seuls<sup>19</sup>. Pour les jeunes en semi autonomie, la création du propos leur a permis de se rendre compte qu'ils n'étaient pas les seuls à vivre ce

---

<sup>17</sup> Annexe 3.

<sup>18</sup> Annexe 3.

<sup>19</sup> Annexe 2.

genre de situation. Ils ont écouté les témoignages des autres et en ont tiré des conclusions pour mieux appréhender cette situation. Quant aux jeunes non directement concernés, ils ont découvert la thématique et se la sont appropriée, dans le sens où ils nous ont déclaré que cela les avait amené à réfléchir à leur propre situation. Pauline, par exemple, explique qu'elle a pris conscience de la chance qu'elle avait de vivre chez ses parents et de ne pas devoir assumer toutes les responsabilités que demande la semi autonomie<sup>20</sup>.

Quatrièmement, pour qu'il y ait émancipation, il faut non seulement s'approprier les savoirs et les idées des autres, mais il faut également être producteur de savoirs. Dans la démarche de création collective du théâtre action, les participants sont bien producteurs du propos, vu que la pièce de théâtre est conçue par les participants, ou en tout cas s'inspire du contenu amené par ceux-ci à l'atelier via les discussions et les improvisations. Lina, participante à l'atelier *Facettes*, explique ce processus d'écriture. « Un jour, on a pris une grande feuille et on avait chacun son stylo. On parlait un peu de comment est la vie, l'adolescence, à quoi on pensait, qu'est-ce qui nous choquait, de quoi on avait envie de parler, et chacune écrivait une idée, une phrase, une citation » (Damon, Defieuw, Hammoud et Regragui, 27 avril 2016). Grâce à cette feuille remplie de thématiques qui tenaient à cœur aux participantes, ainsi qu'aux enregistrements récoltés lors des ateliers, la comédienne-animatrice a écrit le spectacle. Mais comme l'explique Nouria : « cela vient quand même de nos personnalités, de ce qu'on disait, donc toutes les phrases qu'on dit [dans le spectacle] c'est des choses qu'on dit dans la vie. ... Ce n'étaient pas des choses qu'elle a inventées » (Damon, Defieuw, Hammoud et Regragui, 27 avril 2016). Il en va de même pour le spectacle *C'est pas toujours comme tu veux*. La comédienne-animatrice a enregistré toutes les discussions et improvisations produites par les adolescents. Grâce à ce matériel, elle a écrit la pièce en se basant sur les propos créés par les jeunes<sup>21</sup>.

Cinquièmement, il faut que la démarche privilégie la démocratie culturelle. Dans les ateliers de théâtre-action, il y a une égalité entre les personnes. Chacun a sa place et est sur un pied d'égalité. Par conséquent, il n'y a pas non plus de hiérarchie entre les différentes cultures. Dans la création du spectacle *Facettes*, les jeunes se sont concentrées non pas sur la culture

---

<sup>20</sup> Annexe 4.

<sup>21</sup> Annexe 2.

dominante en Belgique, mais bien sur les tabous dans la culture maghrébine, toutes étant issues de celle-ci (Damon, Defieuw, Hammoud et Regragui, 27 avril 2016). En ce qui concerne *C'est pas toujours comme tu veux*, tous les adolescents avaient la même possibilité de création de propos pour le spectacle. Aucune culture, aucun vécu n'étaient discriminés dans cette démarche.

Sixièmement, pour que l'émancipation soit possible, il faut que les participants portent un regard critique sur eux-mêmes et sur leur rapport avec la société. Dans la phase de création du propos, cette distanciation se fait pendant les moments de discussion, de réflexion et de débat qui permettent aux participants de confronter leurs points de vue avec ceux des autres. Ils prennent donc de la distance par rapport à leurs certitudes pour les remettre en question comme dans l'atelier *Facettes*. Nouria explique : « Par rapport au thème de la virginité, j'avais un avis très carré : la femme doit être vierge avant le mariage. ... Mais avoir les réactions de ma petite sœur dans la pièce ... ça m'a permis de me poser des questions en me disant : écoute tu ne devrais pas être si stricte avec toi même, parce que tu peux être vierge, te préserver etc. mais il y a aussi d'autres façons, il y a d'autres choses à côté. Et donc ça m'a permis de changer un peu ma mentalité » (Damon, Defieuw, Hammoud et Regragui, 27 avril 2016). Dans le spectacle *C'est pas toujours comme tu veux*, les jeunes ont créé la pièce en se basant sur leurs histoires personnelles. Ils ont donc dû prendre de la distance par rapport à leur situation individuelle pour produire un propos collectif.

Enfin, l'émancipation découle d'un processus collectif d'échange des savoirs. Ceci s'applique au théâtre-action. Paul Biot explique que c'est la confrontation des différents points de vue des participants qui permet de modifier le regard que chacun porte sur sa situation et son rapport à la société (2010, p.138). Dans les deux ateliers étudiés dans ce travail, le processus de création du propos s'est effectivement déroulé selon une dynamique collective d'échange de savoirs. Les jeunes ont créé les spectacles en confrontant leurs points de vue.

## CHAPITRE 2 : LE JEU DE L'ACTEUR

Le jeu de l'acteur contient lui aussi plusieurs niveaux d'implication. Le degré le plus faible serait de regarder passivement un comédien jouer sur scène. Le niveau d'implication maximal, quant à lui, consiste à monter soi-même sur scène pour jouer un personnage. Dans la démarche du théâtre-action, les participants atteignent ce dernier degré. En effet, la concrétisation du processus de création est de jouer le spectacle devant un public.

Notons premièrement que les participants ne sont pas égaux face au jeu de l'acteur. Dans l'atelier *Facettes*, une des comédiennes n'était jamais montée sur scène auparavant. Quant aux autres, elles avaient également des expériences différentes. Par exemple, Melissa n'avait joué que dans un spectacle en tenant un petit rôle, alors que Lina avait déjà joué dans huit pièces. (Damon, Defieuw, Hammoud et Regragui, 27 avril 2016). La même constatation peut être faite par rapport au second atelier. Seul 50% des participants étaient déjà montés sur scène<sup>22</sup>.

La deuxième condition — concernant la proximité des participants avec les problématiques abordées dans l'atelier — ne me semble pas rencontrée dans le jeu du comédien, car les thématiques abordées sont directement liées à la fonction du propos du spectacle.

L'appropriation des savoirs se fait entre autres dans le jeu de l'acteur. En effet, les adolescents ont dû s'approprier des savoir-faire théâtraux afin de présenter leurs personnages sur scène. Ceci a lieu dans la phase des répétitions. Les deux ateliers ont eu le même processus. Les comédiennes-animatrices proposaient des exercices aux jeunes pour maîtriser les bases du métier de comédien. Elles leur donnaient également des indications quant au jeu de chacun de leurs personnages.

Les jeunes ont eux aussi été producteurs de savoir-faire. Ils ont créé une personnalité pour leur personnage ainsi que leur propre style de jeu. Dans chacun des spectacles, les personnages sont inspirés du vécu des comédiens, mais ce ne sont pas les personnes réelles

---

<sup>22</sup> Annexe 4.

qui doivent être jouées sur scène. Il faut donc inventer un nouveau personnage en se basant sur l'histoire créée pendant l'atelier.

La démocratie culturelle est une condition de qui touche au propos et non au jeu de l'acteur.

Dans le jeu de l'acteur, les adolescents doivent avoir la capacité de se questionner eux-mêmes. Lors de la phase d'improvisation, les adolescents doivent effectivement prendre de la distance par rapport à ce qu'ils sont en train de jouer, surtout lorsqu'ils jouent leur propre rôle. Augusto Boal explique qu'on assiste alors à un phénomène de dédoublement. D'un côté il y a la personne qui joue qui représente le *moi* présent, et le rôle qui est joué qui représente le *moi* passé. En se racontant, le participant montre et s'observe en même temps. Il parle et il écoute ce qu'il dit (2002, pp.30-31). Les adolescents doivent donc prendre de la distance par rapport à leur personnage pour ne pas se confondre avec lui. Dans le spectacle *Facettes*, les filles devaient prendre de la distance par rapport à l'opinion qui était véhiculée par leur personnage, par exemple. Dans l'atelier *C'est pas toujours comme tu veux*, il a été demandé aux jeunes de prendre de la distance par rapport à la situation vécue par les personnages et les situations qu'ils vivaient eux-mêmes dans leur vie. Pour faciliter cette distanciation, lors de la distribution des rôles, les jeunes n'ont pas reçu le rôle qui avait été inspiré de leur propre vie. Kim en témoigne : « On a créé cette pièce-là pour raconter un peu nos histoires un peu à tout le monde. Genre en fait il y a nos vies, sauf que ce n'est pas les bons acteurs qui jouent la vie de chaque personne, mais c'est en résumé nos vies<sup>23</sup>. »

La dynamique de groupe a également été importante dans le jeu des comédiens. Elena Perez, comédienne-animatrice de l'atelier *Facettes*, explique d'ailleurs que par rapport à une pièce de théâtre traditionnelle où on est responsable de son personnage, ici, le jeu est une responsabilité commune. Les comédiennes ne jouent pas chacune pour elle-même, mais elles jouent ensemble (6 mai 2016). Concernant *C'est pas toujours comme tu veux*, les jeunes témoignent qu'ils ont apprivoisé leur personnage toujours dans un partage de savoirs avec les autres comédiens et avec Bruna Bettiol<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Annexe 2.

<sup>24</sup> Annexe 4.

### CHAPITRE 3 : LA MISE EN SCÈNE

L'implication dans la mise en scène varie d'un simple regard passif sur une mise en scène créée par une autre personne, à la création d'une mise en scène par le participant. Dans les deux ateliers observés, la mise en scène tenait surtout de la responsabilité des comédiennes-animatrices. En effet, les jeunes n'ont pas pu créer la mise en scène dans son entièreté, mais seulement faire des propositions pour de petites scènes. Ceci a évidemment une influence sur le potentiel émancipatoire de la mise en scène dans la démarche.

L'égalité n'est observée ici que dans un des deux ateliers. En effet, pour le spectacle *Facettes*, les filles n'avaient pas vraiment leur mot à dire sur la mise en scène. C'est Elena qui l'a créée. Il est donc difficile de dire que les filles étaient égales devant une fonction qui n'a tout simplement pas existé pour elles. Par contre, dans *C'est pas toujours comme tu veux*, les adolescents étaient invités à faire des propositions de mise en scène, et tout le monde pouvait mettre son grain de sel. Il me semble donc que l'égalité est rencontrée dans le second cas.

Le fait que les thématiques soient proches ou non des participants ne concerne pas la mise en scène, mais bien la fonction du propos.

Quant à l'appropriation des savoirs, il me semble qu'elle existe dans les deux ateliers, mais à des degrés différents. En effet, le premier a permis une appropriation de la mise en scène pour que les comédiennes trouvent leur place sur scène. Ceci a également été le cas dans le second atelier, qui va par ailleurs plus loin, car il amène en plus aux adolescents de s'approprier les codes mêmes de la création de la mise en scène.

Concernant la production des savoirs, seul le deuxième atelier répond à ce critère. Dans le spectacle *Facettes*, il était demandé aux jeunes d'appliquer la mise en scène créée par Elena, alors que dans *C'est pas toujours comme tu veux*, les participants ont également créé une partie de la mise en scène. Ils étaient invités à faire des propositions pour les diverses scènes dans lesquelles ils jouaient.

La démocratie culturelle et la distanciation ne me semblent pas être des conditions de l'émancipation qui concernent la mise en scène.

Quant à la dynamique de groupe, elle est à nouveau présente dans les deux ateliers. En effet, l'application de la mise en scène se fait en groupe. L'écoute des uns et des autres est primordiale pour que celle-ci fonctionne. Dans le deuxième cas, la dynamique de groupe se retrouvait également dans le processus de création de la mise en scène, car elle a aussi fait l'objet d'une création collective. Il y a donc eu des va-et-vient entre les propositions des uns et des autres, et un échange de savoirs.

## CONCLUSION

---

Après l'analyse de ces deux ateliers de création collective, j'en conclus que la démarche du théâtre-action favorise bien l'émancipation des adolescents. D'une part, chacune de ces expériences répond à toutes les conditions de l'émancipation énoncées dans ce travail – à savoir l'égalité, le fait d'avoir une problématique qui concerne directement les participants, l'appropriation des savoirs, la production de savoirs, la démocratie culturelle, la distanciation, et la dynamique collective. Il est évident qu'elles ne sont pas rencontrées dans chacune des trois fonctions du théâtre – le propos, le jeu de l'acteur et la mise en scène – mais toutes les conditions sont remplies dans au moins l'une d'entre elles.

D'autre part, ces expériences ont effectivement permis à plusieurs adolescents de sortir des rôles qui leur sont imposés ou qui sont induits par la société. Dans le cas de l'atelier *Facettes*, les jeunes filles ont abordé sur scène des sujets qui sont tabous dans leur culture. Elles ont donc défié la pensée conformiste et on amené le débat sur ces thématiques. De plus, elles ont présenté ce spectacle devant leurs parents, alors qu'elles avaient clairement peur de leur réaction, sachant qu'ils désapprouveraient les problématiques de la pièce. Ce processus leur a donc permis de s'interroger sur ces thématiques – ce qui ne leur avait pas forcément été autorisé auparavant – et de se créer leur propre opinion. Cet atelier a donc été pour elles un outil de réflexion nécessaire pour mieux comprendre les mécanismes du monde qui les entoure. Quant à l'atelier *C'est pas toujours comme tu veux*, il a permis aux adolescents de confronter leurs différentes réalités, d'oser affirmer ce qu'ils pensaient en public et de se rendre compte que leur parole avait de la valeur. Albin, un des participants, qui a vécu un parcours particulièrement chaotique dans son enfance, déclare : « Vu que moi je suis placé, et qu'il y a plein de gens qui croient que les gens placés vont mal finir, moi je veux leur montrer le contraire<sup>25</sup>. » Ces expériences — et par là la pratique du théâtre-action — favorisent donc l'émancipation des adolescents. J'insiste sur le terme favoriser, car l'émancipation n'est pas vécue de la même façon par tout le monde et aucun outil ne peut la garantir.

---

<sup>25</sup> Annexe 2.

Notons que le comédien-animateur joue également un rôle particulièrement important dans l'émancipation des adolescents. Ceci n'a pas été développé dans mon travail, mais il serait intéressant d'étudier le rôle pédagogique et relationnel de ce dernier dans les ateliers de création collective. Il me semble en effet que la façon particulière qu'a chaque animateur de travailler dans ces ateliers a un impact sur les participants. Il influe sur la façon dont le processus de création est vécu par les jeunes.

Il me semble qu'il serait également intéressant d'étudier l'impact que la représentation et le débat ont sur les adolescents dans le public. La prise de parole et la confrontation des points de vue paraissent très importantes dans ce processus, autant pour les comédiens que pour le public. Le spectacle et la discussion qui s'ensuit pourraient aussi être des outils favorisant l'émancipation des adolescents, mais je ne pense pas qu'ils soient aussi puissants que le processus complet de l'atelier de création collective. Les conditions de l'émancipation ne se retrouveraient probablement pas toutes réunies dans cette expérience.

Enfin, notons qu'une limite de ce travail tient au public que j'ai voulu étudier. En effet, il me paraît très difficile d'assurer que les changements observés chez ces adolescents soient les conséquences directes des ateliers de théâtre auxquels ils ont participé et non celles de la période de vie particulière qu'ils sont en train de traverser — à savoir l'adolescence — qui est une phase où les jeunes changent très vite et construisent leur identité. Je suis donc persuadée que ces ateliers favorisent leur émancipation mais je ne suis pas capable de dire à quel point à cause de ce facteur.

Il me semble donc que, s'il n'est pas l'outil unique favorisant l'émancipation, le théâtre-action, à la lumière de mon analyse, contribue à donner l'occasion d'une réelle émancipation à certains jeunes et, comme il s'inscrit dans une démarche dynamique d'animation et d'éducation permanente, je suis convaincue que le théâtre-action a une place majeure dans le champ de l'action culturelle avec les jeunes.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Alvéole Théâtre. (n.d.). *Qui sommes-nous ?* Récupéré le 23 juin 2016 du site de la compagnie Alvéole Théâtre : <http://www.alveoletheatre.be/category/qui-sommes-nous/>

Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris : Éditions Gallimard.

Badache, R. (2006). *Jeux de drôles : jeunes et société : quand le théâtre transforme la violence*. Paris : Éditions La Découverte et Syros. Collection « Alternatives Sociales ».

Bailly, M.-A. (1976). *Abrégé grec-français*. Tours (France) : Librairie Hachette.

Bedin, V. (2009). *Qu'est-ce que l'adolescence ?* Auxerre (France) : Éditions Sciences Humaines. Collection « La Petite Bibliothèque de Sciences Humaines ».

Biot, P. (2000). Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique. Dans H. Ingberg (dir.), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*. Louvain-la-Neuve : Études théâtrales.

Biot, P. (2010). *Compagnie du Campus 1970-2010 : quarante ans de théâtre-action*. Mons : Éditions du Cerisier.

Blamont, M. (n.d.). *Théâtre et réalité : le jeu de l'acteur*. Récupéré le 13 juin 2016 de [http://michel.balmont.free.fr/pedago/acteur/synth\\_acteur.html](http://michel.balmont.free.fr/pedago/acteur/synth_acteur.html)

Boal, A. (1997). *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris : Éditions La découverte & Syros.

Boal, A. (2002). *L'Arc-en-ciel du désir : du théâtre expérimental à la thérapie*. Paris : Éditions La découverte & Syros.

Bouton, E. (2013, mise en ligne 23 août). *L'intervention du Théâtre-Action : Emanciper par la médiation artistique*. Récupéré le 8 juin 2016 du site de l'asbl Atelier de Pédagogie Sociale Le Grain :

[http://www.legrainasbl.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=419:l'intervention-du-theatre-action-emanciper-par-la-mediation-artistique&catid=9&Itemid=103](http://www.legrainasbl.org/index.php?option=com_content&view=article&id=419:l'intervention-du-theatre-action-emanciper-par-la-mediation-artistique&catid=9&Itemid=103)

Brahy, R. et Vrancken, D. (2012, 9 mai). Se réaliser comme sujet dans un atelier-théâtre pour tenter de « s'en sortir ». *Sociologies*. Récupéré le 9 juin 2016 de <https://sociologies.revues.org/3964>

Brocoli Théâtre. (n.d.). *Créations et ateliers : Facettes*. Récupéré le 22 juin du site du Brocoli Théâtre : <http://brocolitheatre.wix.com/brocoli#!facettes/t3b1p>

Brook, P. (1977). *L'espace vide*. Paris : Seuil. Collection « Points Essais ».

Carracillo, C. (2004). Vers une esthétique éducative et politique : un enjeu européen. Dans P. Biot (dir.). *L'autre Antigone : Voyage théâtral avec des jeunes*. Mons : Éditions du Cerisier.

Centre du Théâtre-Action. (n.d.). *Les compagnies de théâtre-action*. Récupéré le 15 juin 2016 du site de l'association : <http://www.theatre-action.be/les-compagnies>

Coorebyter, V. de. (2015). *Deux figures de l'individualisme*. Bruxelles : Académie royale de Belgique. Collection « L'Académie en poche ».

Damon, D., Defieuw, L., Hammoud, M. et Reragui, N. (24 avril 2016). Interview personnelle, Bruxelles.

Deflandre, A. et Hesbois, B. (2013, mise en ligne le 18 décembre). *Le théâtre-action, une démarche émancipatrice*. Récupéré le 8 juin 2016 du site du Centre de formation pour le développement et la solidarité internationale : <http://www.iteco.be/antipodes/Pratiques-collectives-d/Le-theatre-action-une-demarche>

Degée, J.-L. et Hardy, N. (2013, 21 octobre). Éducation permanente, parcours d'intégration et/ou chemins d'émancipation ? Agir par la culture. Récupéré le 2 mai 2016 de <http://www.agirparlaculture.be/index.php/education-populaire/186-education-permanente-parcours-d-integration-et-ou-chemins-d-emancipation>

Deruyver, A. (2015). *Le théâtre-action en mutation*. Institut des hautes études des communications sociales, Belgique.

Devroye, S. (12 mai 2016). Interview personnelle, Bruxelles.

Larousse. (n.d.). *Dictionnaires de français*. Récupéré le 13 juin 2016 de [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/metteur\\_metteuse/51047](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/metteur_metteuse/51047).

Leclercq, E. (2014). *Principes de gestion des groupes et des relations interpersonnelles*. Bruxelles : Institut des hautes études des communications sociales.

Macaux, P. (2004). De l'accès au langage à la parole publique, un cheminement. Dans P. Biot (dir.). *L'autre Antigone : Voyage théâtral avec des jeunes*. Mons : Éditions du Cerisier.

Meirieu, A. (2002). *Se (re)connaître par le théâtre*. Lyon : Éditions de la Chronique Sociale.

Nossent, J.-P. (2012, mise en ligne le 10 décembre). *L'émancipation, entre l'éducation permanente et l'aide sociale*. Récupéré le 2 mai 2012 du site du Centre de formation pour le développement et la solidarité internationale : <http://www.iteco.be/antipodes/Emancipation/L-emancipation-entre-l-education>

Nouaux, C. (2000). France : un théâtre d'intervention nouveau ? Dans H. Ingberg (dir.), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*. Louvain-la-Neuve : Études théâtrales.

Paquet, D. (n.d.) Acteur. Encyclopaedia Universalis. Récupéré le 13 juin 2016 de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/acteur/>

Perez, E. (6 mai 2016). Interview personnelle. Bruxelles

Rey, A. (1998). *Le Robert micro*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Rey, A. (2002). *Le Robert des noms propres*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Rey, A. (2012). *Le Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Roubine, J.-J. (2004). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Armand Colin. Collection « Lettres sup. ».

Scuttenaire, C. (2015). *Les effets bénéfiques de la pratique du théâtre chez les adolescents*. Institut des hautes études des communications sociales, Belgique.

Viala, A. (2005). *Histoire du théâtre*. Paris : Presses Universitaires de France. Collection « Que sais-je ? ».

## ANNEXES

---

### **Annexe 1 : Document de présentation du spectacle *C'est pas toujours comme tu veux* de la compagnie Alvéole Théâtre**



## **« C'est pas toujours comme tu veux »**

Création collective avec les jeunes et les travailleurs sociaux du collectif « C.comtvx ».  
Atelier animé par Alvéole Théâtre.

**Thème :** Jeunesse - Autonomie – Isolement

Le collectif « C.comtvx » existe depuis 2009, il est composé de travailleurs sociaux et de jeunes entre 15 et 25 ans. Ces derniers vivent en famille et sont suivis ou non par des institutions de l'Aide à la Jeunesse, d'autres vivent en maison d'accueil.

Les deux axes d'action sont : l'organisation de rencontres entre professionnels pour échanger leurs pratiques et la mise sur pied de projets citoyens avec et pour les jeunes au sein d'ateliers de réflexion organisés une fois par mois. C'est au sein d'un atelier qu'est née l'envie de réaliser une création collective sur le thème de l'autonomie.

A partir de 16 ans, des jeunes suivis par une institution de l'Aide à la Jeunesse peuvent développer un projet de semi autonomie. Dès qu'ils sont prêts, ils doivent quitter la structure pour vivre seul dans un kot. Ces jeunes se retrouvent alors confrontés à des responsabilités qui les dépassent. Ils vont devoir se débrouiller seuls au quotidien, sans l'éducateur, parfois sans famille. Livrés à eux-mêmes et avec peu de ressources, ils sont souvent en manque de repères.

Les jeunes issus d'un milieu familial ne sont pas forcément mieux lotis que les jeunes placés en institution.

#### **L'histoire :**

Depuis l'âge de 12 ans, Clara est placée dans une maison d'accueil. Maintenant, elle a 17 ans et vit, en semi autonomie, dans un kot près de son école et son lieu de travail. Un dimanche, lors d'un voyage organisé par la Maison des Jeunes, elle se retrouve avec Fanny, Quentin et Zoé une amie d'enfance. Des jeunes d'horizon différent. Ils vont faire connaissance et se confronter à la réalité de l'autre.

**Interprétation :** Jennifer BRACQUEZ, Kim DUBOISDANGHIEN, Albin HOXHA, David IMPERIOLI, Pauline LEJEUNE, Cassandra MOREAU, Daphné ROSSIUS

**Encadrants :** Abdel EL ABAR, Florian HAINAUX, Pascale LEMBREE, Sandra PECHEUR, Johan PIERRET, Catherine THERER

**Musique et chant :** Maxence ABESSE, Maxence LEBRUN, Alexandre MOREAU, Jean WELLES

**Confection des panneaux :** Les élèves de l'ICET à Bastogne

**Graphisme :** Adrien TOUSSAINT

**Mise en scène :** Bruna BETTIOL

#### **Conditions techniques :**

**Durée :** 50 min'

**Plateau :** 8 m (ouverture), 6 m (profondeur)

**Technique :** lecteur CD, plein feu.

**Salle occultée**

## **Annexe 2 : Retranscription de la capsule audio réalisée avec les participants du spectacle *C'est pas toujours comme tu veux*.**

### ***Présentation de la démarche***

*Cassandra* : Nous avons été d'abord en premier lieu à la maison des jeunes répéter, enfin mettre nos idées en avant, voir de quoi on voulait parler et tout ça. Puis, le premier sujet qui est revenu, c'est l'autonomie.

*Kim* : Bah on est parti à Rossignol en groupe, pendant une semaine et c'est nous-mêmes qui avons écrit la pièce.

*Cassandra* : La création du texte, on a joué en impro, Bruna nous a enregistrés et par rapport à cette impro, enfin à l'enregistrement, Bruna a réécrit les phrases.

*Kim* : On a créé cette pièce là pour raconter un peu nos histoires un peu à tout le monde. Genre en fait il y a nos vies, sauf que ce n'est pas les bons acteurs qui jouent la vie de chaque personne, mais c'est en résumé nos vies.

### ***L'évolution des jeunes***

*Éducateur* : Depuis les quelques mois qu'ils répètent, on voit déjà un énorme changement. Bah chacun peut aller un peu puiser chez l'autre ce que parfois seul il n'arrive pas à trouver.

*Éducateur* : J'ai tellement les tripes avec eux. La première représentation qu'on fera, je serai vraiment fière d'eux.

### ***La difficulté des jeunes à s'exprimer***

*David* : Je ne sais pas comment dire.

*Pauline* : Moi je ne sais pas.

*Kim* : Ah je suis bloquée.

*Cassandra* : On n'écoute pas beaucoup les jeunes. Si on parle à un adulte directement, peut-être qu'on ne va pas trouver tout de suite les mots parce que c'est difficile. Au théâtre c'est plus facile, parce que déjà on est plusieurs. C'est mieux d'aller collectivement que d'être seul.

### ***Ce que ce projet apporte aux jeunes***

*Éducateur* : D'abord le théâtre c'est un formidable outil pour apprendre à se connaître. Quand on est sur scène, on est un petit peu face aux autres, mais avant tout face à soi-même.

*Éducateur* : Il faut en tout cas acquérir une certaine confiance en soi qui n'est pas forcément innée.

*Éducateur* : Aller à la rencontre de l'autre, c'est apprendre à maîtriser son égo. C'est une aventure collective, c'est ce qu'il y a de plus difficile.

*Bruna* : Ils seront les porte-parole d'autres jeunes. Prendre la parole, ce n'est pas rien. C'est un acte politique.

### ***Le message que les jeunes veulent faire passer***

*David* : Ce qui est important c'est qu'il faut laisser faire les ados. Ils en ont marre, ils ont des limites aussi.

*Albin* : Ce n'est pas forcément parce qu'on vit en semi autonomie ou qu'on a été placé que forcément on va mal finir. Justement il y a des cas contraires.

*Cassandra* : On est tous pareil. Et voilà, dans la tête de certains, ils vont au centre, bah voilà il a vécu ça, ça, ça. Ils jugent sans même savoir.

*Albin* : Vu que moi je suis placé, et qu'il y a plein de gens qui croient que les gens qui sont placés vont mal finir, bah moi je veux leur montrer le contraire.

### **Annexe 3 : questionnaire envoyé à Bruna Bettioli et Pascale Lembrée**

- Pouvez-vous expliquer comment vous êtes arrivée dans cet atelier de théâtre-action ?
- Pouvez-vous expliquer en quelques mots de quoi parlait le spectacle *C'est pas toujours comme tu veux* ?
- Pouvez-vous expliquer les grandes étapes qui ont amené à ce spectacle ?
- Comment s'est fait le choix de la thématique du spectacle ?
- Quel a été le rôle des adolescents dans le processus de création du spectacle ?
- Quel est le rôle de l'animateur dans l'atelier ?
- En quoi pensez-vous que le théâtre-action diffère du théâtre plus classique ?
- Quels sont les effets de cette démarche que vous remarquez chez les adolescents ?
- Avez-vous constaté une évolution chez les jeunes ? Si oui, laquelle/lesquelles ?
- Pensez-vous que cette aventure et la démarche du théâtre-action favorisent l'émancipation des adolescents ?
- C'est quoi pour vous l'émancipation ?
- Y a-t-il d'autres choses que vous désirez partager à propos de cette aventure ?

#### **Annexe 4 : questionnaire envoyé aux jeunes de la Compagnie Alvéole Théâtre ayant participé à la conception du spectacle *C'est pas comme tu veux*.**

- Quel est ton prénom ?
- Quel âge avais-tu lors du projet *C'est pas toujours comme tu veux* ?
- Quel âge as-tu aujourd'hui ?
- Pourquoi t'étais-tu engagé dans ce projet ?
- Avais-tu déjà fait du théâtre auparavant ?
- Qu'est-ce qui diffère pour toi dans la démarche du théâtre-action par rapport au théâtre traditionnel ?
- De quoi parlait le spectacle ?
- La thématique du spectacle te touchait-elle directement ?
- As-tu l'impression d'avoir une meilleure compréhension de cette thématique ? (sur une échelle de 1 à 5)
- Est-ce que les improvisations et le spectacle t'ont fait réfléchir sur ce thème ? (sur une échelle de 1 à 5)
- Avais-tu déjà parlé de ce sujet ouvertement avant les ateliers de théâtre de la Compagnie Alvéole ?
- Si oui, dans quel contexte ?
- Qu'est-ce que cela t'a apporté de pouvoir en parler dans ce spectacle ?
- Quel rôle penses-tu avoir joué dans la création du spectacle ?
- Que retiens-tu des réactions du public ?
- Est-ce que cette expérience t'a changé ?
- Si oui, peux-tu expliquer en quoi ?
- L'atelier de théâtre t'a-t-il permis de mieux te connaître ?
- L'atelier de théâtre t'a-t-il permis d'avoir plus confiance en toi ?
- L'atelier de théâtre t'a-t-il permis de mieux appréhender l'autonomie ?
- Que retiens-tu de cette expérience ?

## TABLE DES MATIÈRES

---

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>3</b>
<b>PARTIE 1 : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES</b>	<b>5</b>
<b>CHAPITRE 1 : LE THÉÂTRE TRADITIONNEL</b>	<b>5</b>
1.1. DÉFINITION DU THÉÂTRE	5
1.2. LE JEU DE L'ACTEUR	6
1.3. L'ÉCRITURE	7
1.4. LA MISE EN SCÈNE	8
<b>CHAPITRE 2 : LE THÉÂTRE-ACTION</b>	<b>10</b>
2.1. DÉFINITION ET ORIGINE DU THÉÂTRE-ACTION	10
2.2. LES ATELIERS DE CRÉATION COLLECTIVE	11
2.2.1. L'ÉCRITURE, LE JEU DRAMATIQUE ET LE MISE EN SCÈNE	14
2.3. LA PRATIQUE DU THÉÂTRE-ACTION AVEC DES ADOLESCENTS	16
<b>CHAPITRE 3 : L'ÉMANCIPATION</b>	<b>18</b>
3.1. DÉFINITION DE L'ÉMANCIPATION	18
3.2. CONDITIONS DE L'ÉMANCIPATION	19
<b>PARTIE 2 : ÉTUDE DE CAS</b>	<b>21</b>
<b>CHAPITRE 1 : L'ÉCRITURE</b>	<b>22</b>
<b>CHAPITRE 2 : LE JEU DE L'ACTEUR</b>	<b>26</b>
<b>CHAPITRE 3 : LA MISE EN SCÈNE</b>	<b>28</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>30</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>32</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>35</b>
ANNEXE 4 : DOCUMENT DE PRÉSENTATION : <i>C'EST PAS TOUJOURS COMME TU VEUX</i>	35
ANNEXE 5 : RETRANSCRIPTION D'UN CRÉDIT PROJET DE BAC3 SUR LE SPECTACLE <i>C'EST PAS TOUJOURS COMME TU VEUX</i>	36
ANNEXE 6 : QUESTIONNAIRE ENVOYÉ À BRUNA BETTIOL ET PASCALE LEMBRÉE	37
ANNEXE 7 : QUESTIONNAIRE POUR LES JEUNES : <i>C'EST PAS TOUJOURS COMME TU VEUX</i>	38

Aujourd'hui, les adolescents grandissent dans une société aux codes de plus en plus nombreux et compliqués. Avec comme conséquence qu'ils ne trouvent souvent plus leurs repères et finissent parfois par se replier sur une pensée conformiste. Ce travail se situe dans une démarche d'éducation permanente, qui a pour ambition de donner à la population les clés pour pouvoir s'émanciper, pour sortir des rôles qui lui ont été assignés par la société. Cette étude se propose donc d'identifier les outils utilisés par les compagnies de théâtre-action permettant de favoriser l'émancipation chez les adolescents. Ce processus sera analysé via l'observation de la démarche de création collective de spectacles de deux ateliers de théâtre-action : *Facettes* du Brocoli Théâtre et *C'est pas toujours comme tu veux* de la compagnie Alvéole Théâtre.

Nowadays teenagers grow up in a society filled with increasingly complicated and numerous codes. As a consequence, they often can't find any points of reference anymore and sometimes end up following the majority's point of view. This essay is situated in a permanent education prospective, which goal is to give the people the key elements to be able to emancipate themselves, to get free from the roles imposed or induced by society. This study aims to find out the tools used by Theater Action companies to encourage teenagers' empowerment. This process will be analyzed through the observation of two Action Theater workshops using a particular collective process to create shows : *Facettes* from the Brocoli Theater and *C'est pas toujours comme tu veux* from Alvéole Theater.

Vandaag de dag groeien tieners op in een maatschappij met steeds meer en vooral ingewikkeldere normen en regels. Dit heeft tot gevolg dat zij zich meestal niet meer kunnen oriënteren waardoor dat zij soms bevangen raken in een conformiste mening. Dit werk past in een houding van permanente educatie, waarvan het hoofddoel is om de bevolking sleutelementen te bieden om zich te emanciperen en zich te bevrijden van de rollen die de maatschappij hen heeft toegewezen. Deze studie heeft als ambitie de hulpmiddelen te onthullen welke door de actietheatergezelschappen worden gebruikt om de emancipatie bij jongeren te bevorderen, door de waarneming van het creatieproces van twee toneel workshops: *Facettes* van Brocoli Theatre en *C'est pas toujours comme tu veux* van Alvéole Theatre.