

UCL

Université
catholique
de Louvain

Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication (ESPO)
Ecole des Sciences Politiques et Sociales (PSAD)

Le théâtre-action en Fédération Wallonie-Bruxelles

Un fonctionnement en tension entre subventionnement et « capacitation
citoyenne »

Mémoire réalisé par
Claire MATHOT

Promoteur(s)
An ANSOMS

Lecteur(s)
Emmanuelle PICCOLI

Année académique 2017-2018

Master en sciences de la population et du développement, à finalité spécialisée : développement

Déclaration déontologique

« Je déclare sur l'honneur que ce mémoire a été écrit de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'il n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution pour évaluation, et qu'il n'a jamais été publié, en tout ou en partie. Toutes les informations (idées, phrases, graphes, cartes, tableaux,...) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur.

Je déclare avoir pris connaissance et adhérer au Code de déontologie pour les étudiant(e)s en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses et savoir que le plagiat constitue une faute grave. »

REMERCIEMENTS

Je souhaite adresser tous mes remerciements :

À Madame An Ansoms, ma promotrice, pour sa lecture attentive, ses précieux conseils et sa volonté de me pousser le plus loin possible.

À Madame Emmanuelle Piccoli, ma lectrice.

Aux quatorze intervenants ayant accepté de répondre à mes questions, parfois personnelles, sur leur pratique du théâtre-action et leur sens de l'engagement, pour leur disponibilité et leur intérêt.

À ma mère, Cathy Grubben, infatigable lectrice et commentatrice, pour la pertinence de ses remarques et son orthographe précise.

À Moira Ranaivoson, qui m'a aidée à orienter décisivement cette recherche au bon moment, pour ses commentaires et son partage d'expérience.

À ma famille, aux amis et amies, pour leur amitié et leur intérêt.

À Benjamin Frantzen, pour sa présence.

TABLE DES MATIERES

Déclaration déontologique

Remerciements

INTRODUCTION 1

APPROCHE THEORIQUE

SOUS-PARTIE 1 : REVUE DE LITTERATURE 6

1.1. Le théâtre-action en Belgique francophone : origines et inscription théorique.. 6

1.1.1. Le théâtre appliqué..... 6

1.1.2. Augusto Boal : le changement par le théâtre 8

1.1.3. L'Éducation permanente : démocratisation ou démocratie culturelle ?.. 11

1.2. Institutionnalisation et pratiques du théâtre-action en Belgique francophone . 13

1.3. Critique interne du théâtre-action contemporain : la place du politique et de la politique..... 22

1.3.1. Le théâtre(-action), un art politique ? 23

1.3.2. Critique interne du théâtre-action en Belgique francophone 24

1.3.3. Un théâtre absorbé par l'État ?..... 26

SOUS-PARTIE 2 : SYNTHESE 29

2.1. Conclusion de la revue de littérature 29

APPROCHE EMPIRIQUE

SOUS-PARTIE 3 : METHODOLOGIE 32

3.1. Question de recherche, méthode de recherche, terrain et collecte de données 32

3.2. Analyse des données..... 33

3.3. Défis éthiques de la recherche 35

SOUS-PARTIE 4 : ANALYSE 37

4.1. « Capacitation citoyenne » : un processus dynamique 38

4.1.1. Le processus de « capacitation citoyenne » 38

4.1.2. Un processus marqué idéologiquement 40

4.1.3. Les impacts de la « capacitation citoyenne »..... 42

4.1.4. Synthèse 43

4.2. (Dé)financement du théâtre-action par la Fédération Wallonie-Bruxelles.....	44
4.2.1. Reconnaissance de l'État : une subvention vitale, une légitimité acquise ?	44
4.2.2. (Dé)financement du secteur socio-culturel : la fin du « cas unique au monde » ?.....	49
4.3. « Capacitation citoyenne » et (dé)financement : un fonctionnement en tension	51
4.3.1. Le « discours du chiffre »	52
4.3.2. S'auto-censurer et « agrandir le cadre » : la « résistance infiltrée ».....	56
CONCLUSION.....	61
BIBLIOGRAPHIE.....	66
ANNEXES.....	70
Annexe 1 : fiche-profil des intervenants	70
Annexe 2 : guide d'entretien	70
Annexe 3 : exemple de matrice d'analyse des entretiens.....	71
Annexe 4 : subvention annuelle des compagnies de théâtre-action contrat- programmées pour la période 2018-2022.....	73
Annexe 5 : organigramme du positionnement du théâtre-action et des instances d'avis au sein du Service Général de la Création Artistique	74

INTRODUCTION

En mai 2018, l'on a célébré partout les cinquante ans de la révolte symbolique de « Mai 68 », et notamment en Belgique ; révolte symbolique en effet, au moment où une génération a souhaité remettre en question des modes de vie et des paradigmes considérés comme acquis, tant dans les secteurs de l'économie, de l'éducation, des politiques étrangères, que dans celui des droits civils. Mai 2018 a été aussi le cinquantième anniversaire symbolique d'un courant de théâtre peu connu du grand public, mais bien résistant, en Belgique francophone : le théâtre-action. Le théâtre-action est défini par un décret de 2003 de la Fédération Wallonie-Bruxelles comme une « pratique théâtrale qui poursuit avec des personnes socialement et culturellement défavorisées des objectifs socioculturels »¹. Les compagnies de théâtre-action professionnelles poursuivent leurs objectifs à l'aide d'un outil principal, la création collective, et d'autres outils théâtraux empruntés aux théories d'Augusto Boal, le fondateur du « Théâtre de l'Opprimé ».

Je n'avais jamais entendu parler du théâtre-action en Belgique avant d'entamer cette recherche. Il était cependant clair pour moi que je souhaitais étudier un sujet qui fasse sens par rapport à ma double formation, en lettres et en sciences sociales et politiques. Lorsque An Ansoms m'a donné l'opportunité de m'intéresser au théâtre appliqué (i.e. formes de théâtre très diverses qui visent un but « utile », notamment celui de créer du lien dans une communauté donnée), j'y ai vu l'occasion rêvée de développer une réflexion sur les concepts acquis durant mes années de formation. De plus, les questionnements sur la démocratie participative, les processus de participation, et notamment ceux de création collective, m'ont beaucoup intéressée durant mes deux années de sciences politiques et sociales. J'ai donc voulu m'intéresser à ce qui se faisait près de chez moi, dans ma région : le théâtre-action en Fédération Wallonie-Bruxelles.

Comment étudier le théâtre-action dans un travail qui vient clôturer deux années d'études du développement ? L'angle de l'étude du « changement social » semblait idéal. Le changement social est une donnée essentielle de l'évolution des sociétés dites « développées », « du Nord ». Le changement social est porté par des personnes, hommes et femmes, qui se mobilisent par « sens politique », « citoyenneté » ou « besoin de faire bouger les choses », pour faire évoluer la société dans la direction qu'ils jugent être la meilleure. Les pratiquants du théâtre-action en Belgique francophone revendiquent, dans

¹ Cfr. Décret-cadre du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène, consultable en version pdf sur le site internet officiel du Service Général de la Création Artistique (Ministère de la Culture – Fédération Wallonie-Bruxelles). <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=7457>

leur majorité, un positionnement politique à « gauche », défendant des valeurs qui s'opposent à l'idéologie libérale (politique et économique) qui dirige, quoi qu'on en dise, le monde en 2018. Cette constatation faite, il semblait évident d'étudier le positionnement idéologique des pratiquants du théâtre-action en Belgique francophone ; d'autant plus lorsque l'on découvre que le théâtre-action est aujourd'hui reconnu légalement comme un secteur, subventionné par l'État, soit par les contributions publiques... Et qu'il semble que la Belgique francophone est la seule région au monde où c'est le cas !

Une fois ces constatations faites, la problématique de ma recherche s'est présentée d'elle-même : « Comment se configure le fonctionnement en tension entre « capacitation citoyenne » (i.e. le processus utilisé lors d'une création collective de théâtre-action, qui permet de questionner les paradigmes dominants de la société belge et du monde) et subventionnement public dans les compagnies de théâtre-action en Belgique francophone en 2018 ? » En effet, la fonction critique, politique diront certains (c'est en débat) du théâtre a depuis toujours fait couler beaucoup d'encre. Si le théâtre est ou devient « l'art du Prince » (Delhalle, 2013), conserve-t-il sa fonction critique ? Dans le cas du théâtre-action, où cette fonction est hautement revendiquée, la question se pose, tout en n'oubliant pas la question parallèle, qui pourrait être abordée dans un autre travail : une compagnie de théâtre « traditionnelle » serait-elle, *a contrario*, par définition, neutre ? Et les Arts devraient-ils nécessairement adopter un positionnement idéologiquement « neutre » dès lors qu'ils intègrent les sphères de l'État et mènent certaines missions de « service public » ?

Pour répondre à ma question de recherche, j'ai choisi de considérer l'angle du changement social à travers le positionnement des pratiquants du théâtre-action en Belgique francophone, des anciens qui ont milité pour l'intégration du théâtre-action dans les Arts de la Scène aux jeunes qui questionnent et font évoluer le mouvement. Outre le bon exercice de recherche qualitative que la réalisation de ce travail a été pour moi, j'espère avoir pu contribuer à l'étude et à la compréhension de la démarche des pratiquants du théâtre-action en Belgique francophone.

Ce mémoire est divisé en deux parties. La première partie contient une revue de littérature qui permet de cadrer le sujet de mon étude. Elle est divisée en trois sous-parties qui s'inscrivent dans une suite : d'abord, les sources et les origines du théâtre-action en Belgique francophone ; ensuite, un panorama historique qui présente brièvement

cinquante ans d'Histoire du théâtre-action en Belgique francophone, en mettant en lumière l'évolution des pratiques, la consolidation du mouvement et ses revendications, et la progressive institutionnalisation du théâtre-action au niveau de l'État ; enfin, une réflexion sur le théâtre « politique » et les liens entre théâtre et État. Une brève synthèse conclut cette partie. La seconde partie est la partie empirique de mon travail. J'y expose d'abord la méthodologie que j'ai suivie pour cadrer ma question de recherche, accéder au terrain, collecter des données et les analyser ; je présente aussi quelques défis éthiques de la recherche. La partie « analyse » présente et interprète les résultats recueillis en trois points distincts : d'abord, la façon dont la « capacitation citoyenne » est menée par les pratiquants du théâtre-action ; ensuite, le (dé)financement du théâtre-action par la Fédération Wallonie-Bruxelles et ses enjeux en termes de légitimité et d'indépendance ; enfin, la façon dont ces deux aspects entrent en tension.

En 2018, en Belgique francophone, la société est secouée par des ondes négatives : sentiment d'insécurité dû aux attentats, augmentation de la précarité d'une partie de la population, inquiétude et incompréhension quant à la « crise migratoire »... Dans un tel contexte, tout processus collaboratif, qui (re)crée du lien entre personnes issues d'un même quartier ou d'une même planète, est bienvenu. La question de l'engagement, individuel et collectif, qui provoque du « changement social » demeure, plus que jamais, d'actualité. Pourquoi pas, pour commencer, faire un peu de théâtre-action ?

J'espère que tout un chacun, chercheur, pratiquant du théâtre-action ou profane, pourra trouver de quoi se nourrir dans ce travail qui m'a nourrie pendant des mois. Bonne lecture.

APPROCHE THEORIQUE

SOUS-PARTIE 1 : REVUE DE LITTÉRATURE

Qu'est-ce que le « théâtre-action » ? Quels penseurs et courants théoriques ont influencé les pratiques telles qu'on les observe aujourd'hui en Belgique francophone ? Dans quelles institutions le théâtre-action en Belgique francophone a-t-il été intégré, et à la suite de quelles revendications ? Enfin, quelles critiques sont formulées à l'encontre de ce théâtre, à la croisée du politique, du social et de l'art ? Cette partie répond à ces différentes questions.

1.1. Le théâtre-action en Belgique francophone : origines et inscription théorique

1.1.1. Le théâtre appliqué

En Belgique francophone, on l'appelle le « théâtre-action », ce théâtre qui sort des cadres du théâtre « traditionnel », tel que défini par Aristote durant l'Antiquité², dont les concepts-clefs sont la *mimésis*, soit une représentation de la réalité qui est la plus exacte possible, et la *catharsis*, soit la « purgation » des expériences et des émotions négatives du spectateur lors du spectacle, qui mène ensuite à un état d'apaisement (Hubert, 2008 ; 9-44). Ces pratiques, extrêmement diverses, relativement récentes (elles se sont réellement cristallisées dans la seconde moitié du XX^e siècle) et réparties un peu partout sur la planète, ont encore du mal à s'auto-définir, entre crainte d'être trop englobant et de perdre la spécificité de chaque pratique, et replis sur soi. J'ai choisi de les présenter d'abord sous le terme de « théâtre appliqué », comme le fait Gilles Jacinto, metteur en scène et chercheur à l'Université de Toulouse, dans l'introduction de l'ouvrage *Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas* (Jacinto, 2017), pour définir ce que ces pratiques ont en commun.

² Voici une définition succincte du théâtre d'Aristote. Le théâtre est classé à part des autres arts (fiction et poésie) de par son « niveau » de *mimésis* élevé. Six éléments sont essentiels à l'art théâtral : une histoire qui connaît une unité d'action et de durée, qui doit être vraisemblable (privilegiant le vraisemblable au vrai) et nécessaire (les actions sont crédibles pour le spectateur car elles s'enchaînent selon un principe de causalité) ; des personnages ; une pensée (le discours des personnages) ; une expression en vers ; le chant ; un spectacle (une représentation). Ces éléments harmonieusement utilisés permettent de créer la *catharsis* chez le spectateur (Hubert, 2008 ; 9-44). Pour plus de précisions sur le théâtre d'Aristote, cfr. HUBERT, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. 2^e éd. Paris : Armand Colin, 2008, coll : U.

Le théâtre appliqué, c'est « l'application de l'art du théâtre ». Les pratiques, qui se sont réellement développées à partir des années 1970, sont multiples. Le théâtre est désormais utilisé dans le travail social, dans les domaines de la pédagogie et de la santé, en thérapie, dans le développement personnel, comme outil d'*empowerment* pour certaines communautés ou publics dits fragilisés³, en entreprise, dans la coopération au développement... Chaque forme théâtrale a son langage et ses objectifs précis.⁴

Le théâtre appliqué (i.e. les formes théâtrales rassemblées sous cette bannière) présente les caractéristiques suivantes : il a une visée de théâtre « utile », hors de la visée esthétique ; il crée du lien avec une communauté donnée (Jacinto, 2017 ; 17). Plus précisément, Jacinto cite huit postulats pour tenter de circonscrire le « théâtre appliqué ». Premièrement, la pratique du théâtre est un moyen efficace de stimuler le changement dans un groupe, une communauté ou une société. Deuxièmement, l'art appliqué se veut être une action dans une chaîne d'actions, qui doivent aboutir à un changement concret ; il ne s'agit pas seulement de l'esthétisation d'un message. Troisièmement, le champ du théâtre appliqué est très hétérogène. Quatrièmement, le théâtre appliqué déplace le théâtre dans des lieux non-traditionnels (e.g. rues, hôpitaux, prisons, etc.) et effectue aussi un travail transdisciplinaire (incluant par exemple la pédagogie, la santé, la psychologie). Cinquièmement, une part des effets de la pratique de théâtre appliqué sur les participants demeure imprévisible et complètement liée au contexte donné, en dépit de tout effort de rationalisation ou de prévision de ces effets. Sixièmement, les acteurs du théâtre appliqué veillent souvent à ne pas systématiser leurs pratiques, et à prendre en compte les effets, non seulement sur le temps de la pratique théâtrale, mais également sur le temps long. Septièmement, le théâtre appliqué aurait peut-être⁵ la mission de déconstruire et remettre en question les évidences. Huitièmement, le théâtre appliqué n'est en soi ni

³ Je reproduis ici la note de Jacinto lorsqu'il précise ce que recouvre le terme « *empowerment* » en empruntant la définition de Marie-Hélène Bacqué et Carole Biewener :

« M.-H. Bacqué et C. Biewener. *L'empowerment, une pratique émancipatrice ?*, Paris, La Découverte, 2015, p.5 : « On retrouve [la notion d'*empowerment*] sous la plume de chercheurs travaillant sur la participation, qui y voient un modèle-type de démocratie participative. Mais elle est aussi mobilisée dans différents rapports et ouvrages s'adressant aux travailleurs sociaux et de la santé qui désignent par là une démarche collective d'intervention sociale ; dans des écrits émanant de mouvements sociaux qui voient dans l'*empowerment* un projet et une démarche d'émancipation ; ou encore dans des manuels de management s'adressant aux cadres d'entreprise. » » (Jacinto, 2017 ; 34).

⁴ Pour une description détaillée de chacune de ces formes, je renvoie, comme le fait Jacinto, aux ouvrages de Prendergast et Saxton et de Landy et Montgomery, qui catégorisent et analysent différentes formes de théâtre appliqué. Cfr. PRENDERGAST, Monica et SAXTON Juliana (éditeurs). *Applied theatre, International Case studies and challenges for practice*. Briston : Intellect Publishers, 2009. Cfr. LANDY, Robert et MONTGOMERY, David. *Theatre for change*. London : Palgrave MacMillan, 2012.

⁵ « Peut-être », selon Jacinto lui-même.

idéologiquement ni politiquement chargé (pour ces huit postulats : Jacinto, 2017 ; 21-24) :

le théâtre appliqué, comme le théâtre en général, n'a en soi pas d'idéologie ou d'orientation politique, *a priori*. Si certains des auteurs [...], à l'origine des théories du théâtre appliqué, voient dans le théâtre une pratique essentielle politique et lui attribuent une valeur émancipatrice intrinsèque, tout théâtre n'est pas nécessairement politique en réalité, et les différentes pratiques peuvent véhiculer des idéologies très diverses, assumées ou non, explicitées ou non. (Jacinto, 2017 ; 22-23)

Bien que Gilles Jacinto présente ces huit points comme les caractéristiques communes des pratiques que recouvre la bannière « théâtre appliqué », ce dernier point nous semble être toujours en discussion. Différents théoriciens et praticiens actuels citent encore très régulièrement le rôle intrinsèque du politique dans leur pratique théâtrale, dans le sens où agir sur le monde est réaliser une action politique. Dans les deux points suivants, qui sont les sources principalement revendiquées de la pratique théâtrale des pratiquants de théâtre-action en Belgique francophone (de leur bouche et de leur plume), je présente d'ailleurs les théories d'Augusto Boal et le courant de l'éducation continue, deux sources qui placent la sensibilisation et la création d'un sens politique chez les individus au centre de leurs pratiques.

1.1.2. Augusto Boal : le changement par le théâtre

Une des sources principales de la démarche de théâtre-action pratiquée en Belgique francophone est le travail d'Augusto Boal, metteur en scène brésilien (1931 – 2009), qui a initié une réflexion sur les modes de jeu théâtral de son époque et a théorisé le « Théâtre de l'Opprimé ». Issu d'une famille aisée, Boal a choisi la pratique du théâtre de son plein gré, mais c'est le contexte politique des années 1960 et 1970 au Brésil qui l'a conduit à systématiser une pratique théâtrale particulière.

Dans les années 1960 et 1970, la violence et le pouvoir militaire règnent partout en Amérique latine. Deux coups d'États militaires se succèdent au Brésil (en 1964 et 1968), avec une réduction des droits civils et une censure qui s'impose sur tous les arts. Alors que Boal avait déjà une culture théâtrale influencée par les questionnements sur la politique et la représentation, comme celui de Bertold Brecht, il monte à São Paulo des pièces qui critiquent à mots couverts le manque de libertés et la situation du Brésil contemporain. Là commencent à apparaître certaines techniques qui seront popularisées par le théâtre-action. Arrêté et emprisonné en 1971 par le régime brésilien (les groupes

de théâtre étaient particulièrement ciblés pour leurs liens avec les étudiants, qui étaient vus comme un potentiel danger comme force de rébellion), il est ensuite relâché et contraint à l'exil. C'est dans les décennies 1970 et 1980, à l'étranger, que Boal va réellement théoriser son « Théâtre de l'Opprimé ». En voyageant et en l'enseignant, notamment en Europe, ses théories vont connaître un grand rayonnement (Babbage, 2004 ; 1-33).

Le « Théâtre de l'Opprimé » de Boal, influencé par la « pédagogie de l'Opprimé » de Paulo Freire, un pédagogue brésilien contemporain, vise à interpeller les classes sociales populaires et, de manière générale, toutes les catégories de population (cfr. Cadre « Pédagogie de l'Opprimé : Paulo Freire). Il est défini comme un théâtre qui doit lutter contre toutes les formes d'oppression qui peuvent exister dans la société. Ce théâtre s'adresse à des « opprimés », « des femmes, des Noirs, des émigrés, des ouvriers, des paysans » (Boal, 1979), à qui il revient de « prendre la scène ». Boal a formulé cinq postulats pour le « Théâtre de l'Opprimé ». Premièrement, le « Théâtre de l'Opprimé » suppose deux principes de base : d'abord, transformer le spectateur passif en protagoniste actif ; ensuite, l'action théâtrale doit préparer le futur. Deuxièmement, le « Théâtre de l'Opprimé » ne vise pas à avoir une fonction cathartique, qui purge le spectateur d'une inquiétude ou d'un reproche à la société ; devenir un protagoniste actif incite le *spectateur* à transformer sa réalité, au-delà de la scène. Troisièmement, la pratique massive du « Théâtre de l'Opprimé » est nécessaire à son efficacité. Quatrièmement, pour permettre la pratique massive du « Théâtre de l'Opprimé », nous devons réaliser que l'activité culturelle est naturelle et permise à tous les êtres humains. Cinquièmement, faire du « Théâtre de l'Opprimé » prépare le futur, c'est une répétition des changements à apporter dans la réalité (pour ces cinq postulats : Boal, 1979 ; 12-14).

Boal théorise une pratique et des exercices, pas un dogme. Il précise lui-même que

le Théâtre de l'opprimé n'est pas une série de recettes, de procédés libérateurs, un catalogue de solutions déjà connues : c'est surtout un travail concret sur une situation concrète, à un moment donné, dans un lieu déterminé. C'est une étude, une analyse, une recherche. (Boal, 1979 ; 11).

Sa pratique, qui constituait en la recherche et la création d'exercices adaptés pour chaque public, a donné naissance à une série de formes théâtrales : théâtre-statue, théâtre agora, théâtre forum, théâtre invisible, théâtre législatif, entre autres.⁶ La caractéristique de

⁶ Pour des précisions sur ces différents exercices de théâtres, je renvoie aux ouvrages de Boal lui-même, notamment *Théâtre de l'opprimé* (1975), *L'arc-en-ciel du désir* (1990) et *Théâtre législatif* (1996). Par ailleurs, nombre d'auteurs ont écrit sur les possibilités d'application de ces exercices de par le monde.

l'approche boalienne est que des exercices préstructurés peuvent servir de base, mais ne doivent pas être utilisés systématiquement avec un type précis de public.

Pédagogie de l'Opprimé : Paulo Freire

Paulo Freire (1921-1997), pédagogue brésilien, a développé une théorie et une pratique visant l'alphabétisation des populations d'Amérique du Sud, dans une perspective militante d'opposition à l'oppression. Ses travaux émergent dans la conception d'un Brésil en transition, inspirée de Karl Popper, qui devrait passer d'une société « fermée », caractérisée par le rôle aliénant des élites, à une société « ouverte »⁷. Freire propose donc, pour libérer les classes populaires de l'oppression, une éducation qui devrait être consciente, éveiller à l'esprit critique, non-conditionnante et qui permettrait aux éduqués un nouveau déchiffrement de la réalité (dont l'acquisition d'une conscience socio-politique) : la « pédagogie des opprimés ». Cette conception s'oppose à une éducation qu'il appelle « bancaire », c'est-à-dire le « dépôt » de connaissances dans les gens, comme l'on va déposer de l'argent à la banque : « Nous avons besoin d'une éducation orientée vers la décision, et vers la pratique de la responsabilité sociale et politique. » (Freire, 1978 ; 92). L'éducation « bancaire » est permise par « l'invasion culturelle », soit l'idée que la majorité du peuple (vue selon une perspective de classes sociales) n'est pas ouvert à la culture et n'a pas de culture ; Freire s'oppose fermement à cette idée.

Les méthodes de Freire visent à lier l'alphabétisation et le réel des gens, à travers l'emploi de méthodes actives, participatives, fondées sur le dialogue, la critique et la formation du jugement (Freire, 1978 ; 111). Ceci est lié à sa conception philosophique du langage, qui est que celui-ci influe nécessairement sur le rapport que tout être humain a avec la réalité : « un élément linguistique n'acquiert sa signification que dans un contexte socio-économique donné » (Van Der Heyden, 1983 ; 27). Freire l'exprime mieux ainsi :

Pour que la libération des défavorisés devienne effective, il faut que la conscientisation amène un changement des structures sociales, économiques, politiques et culturelles. Il s'agit donc d'élaborer une pédagogie qui permette d'acquérir progressivement la maîtrise de la langue et, en même temps, de s'engager dans la réflexion sur la réalité quotidienne. Apprentissage du code linguistique et déchiffrement de la réalité vécue sont ainsi les deux pôles inséparables et complémentaires d'une pédagogie libératrice (Van Der Heyden, 1983 ; 30).

Le dernier apport de Freire a été la remise en question des attitudes des éducateurs, dans le fonctionnement traditionnel de l'école. Il considère que les éducateurs doivent faire un

⁷ Pour plus de détails sur le contexte brésilien (économique, social et politique) qui a vu l'émergence des travaux de Freire, cfr. FREIRE, Paulo, Trad. éditions Le Cerf. *L'éducation : pratique de la liberté*. 4e éd. Paris : Cerf, 1978, coll : Terres de feu, p.37-65 (chapitre I : la société brésilienne en transition).

travail de conscientisation sur eux-mêmes, en reconnaissant qu'ils sont des êtres conditionnés, eux aussi, et que l'éducation est une forme d'intervention sur le monde : « Cette intervention, au-delà de la connaissance des contenus bien ou mal enseignés et/ou appris, implique autant d'efforts pour *reproduire* l'idéologie dominante que pour la *démasquer*. »⁸ (Freire, 2013 ; 112). Le rôle des éducateurs est donc primordial.

Les théories de Freire vont non seulement influencer Boal, et atteindre indirectement la Belgique à travers les écrits de l'homme de théâtre, mais vont également se retrouver dans le courant de l'Éducation permanente, l'autre influence importante du théâtre-action en Belgique francophone.

1.1.3. L'Éducation permanente : démocratisation ou démocratie culturelle ?

Dans les années 1960 et 1970, la théorie de Boal touche les milieux théâtraux du monde entier. En Belgique francophone, il existait déjà un mouvement liant culture et éducation, et qui a pris toute sa force à la même époque : l'Éducation permanente. Il s'agit d'une seconde source importante de la pratique théâtrale qui s'est concrétisée sous le nom de « théâtre-action ».

L'Éducation permanente est un courant de pensée qui engage à ce que chaque individu prenne sa place dans une société démocratique et solidaire, et y vive avec tous les droits et la dignité qui lui sont dus – et cet objectif doit être atteint à travers l'éducation de chacun, c'est-à-dire sa capacité à devenir un citoyen critique et engagé dans la société. Donner une définition concise de l'Éducation permanente étant une tâche ardue, voici celle, un peu longue, mais précise, rédigée par un collectif de l'ACCS (i.e. Action Commune Culturelle Socialiste) et du MOC (i.e. Mouvement ouvrier chrétien) pour la Communauté française de Belgique.

L'Éducation permanente est un concept global qui a comme finalité le développement d'une société démocratique du point de vue économique, politique, social et culturel. Son action se situe principalement dans le champ culturel, c'est-à-dire dans le domaine de la relation symbolique des individus avec le monde. Elle vise l'épanouissement des personnes reliées à d'autres et leur participation sociale dans une société en mutation permanente. Les méthodes d'Éducation permanente ont pour caractéristiques d'être centrées sur l'insertion sociale et culturelle des individus et des groupes et de produire de nouvelles formes de rapports économiques, politiques, sociaux et culturels. De par leur position dans la société, les milieux populaires [...] constituent les publics prioritaires des actions d'Éducation permanente. Et enfin, l'Éducation permanente doit se réaliser à travers tous les lieux de vie qu'ils soient formels (l'école), non-formels (les

⁸ Freire souligne « reproduire » et « démasquer » dans le texte original

institutions de formation), informels (les lieux d'initiatives et de créativité volontaires). (ACCS et MOC, 1996 ; 94)

En Belgique, l'Éducation permanente ne s'est pas faite en un jour. Ses racines plongent dans les actions des mouvements ouvriers du XIX^e siècle, qui militaient pour la participation effective de chacun dans la société, dans tous les aspects de celle-ci : économique, politique, culturelle. Deux moments marquent l'histoire de l'éducation permanente en Belgique. Tout d'abord, les années 1920. En 1921, la première législation sur « l'éducation populaire est créée » ; en 1929, une loi institue un Conseil Supérieur de l'éducation populaire. Ces initiatives légalisent l'octroi de moyens de l'État pour un panel d'activités complémentaires à l'école⁹ qui doivent « procurer aux travailleurs le moyen de faire un emploi « utile et moral » de leurs loisirs » (ACCS et MOC, 1996 ; 14) : cercles de conférence et de formation, développement de bibliothèques publiques, fanfares, théâtre...

Après la Seconde Guerre Mondiale et jusque dans les années 1960, de nouveaux besoins se font sentir, et de nouvelles activités sont subventionnées par l'éducation populaire, notamment la formation pour adultes et travailleurs (notamment en cours du soir, en promotion sociale) et la promotion des mouvements de jeunesse (e.g. scouts, maison des jeunes). Le second moment important du courant de l'Éducation permanente en Communauté française de Belgique est la décennie 1970. L'esprit a changé en termes de politiques culturelles. Du principe de « démocratisation culturelle », qu'on concevait comme le fait de mettre la culture à disposition des classes populaires, l'on passe au concept de « démocratie culturelle » : la démocratie culturelle suppose la culture comme moyen d'éducation, de critique et de jugement pour toutes les couches de la société, afin de réaliser pleinement l'objectif de l'Éducation permanente. De même, ce que l'on appelait « l'éducation populaire » était vu comme un moyen d'accès aux savoirs pour les classes populaires de la société. Suite aux remises en question de la fin des années 1960, l'Éducation permanente encourage la prise active d'une place dans la société pour tous. Enfin, une différence importante est que l'esprit militant peut refaire surface. En 1921, les organisations faisant de l'éducation populaire devaient être politiquement, idéologiquement et philosophiquement neutres. En 1976, un décret fixe pour la première fois une définition de l'Éducation permanente, centrée sur la promotion socio-culturelle, et conduit à une professionnalisation du secteur (ACCS et MOC, 1996 ; 19).

⁹ La scolarité obligatoire a été votée en 1914 en Belgique.

Une organisation d'Éducation permanente des adultes (chapitre I du décret) doit avoir pour objectif d'assurer et de développer, principalement chez les adultes, une prise de conscience et une connaissance critique des réalités de la société ; des capacités d'analyse, de choix, d'action et d'évaluation ; des attitudes de responsabilité et de participation active à la vie sociale, économique, culturelle et politique. [...] L'objectif de promotion collective prime sur la promotion individuelle. (ACCS et MOC, 1996 ; 21).

L'on remarque des parallèles explicites entre l'Éducation permanente, telle que figée par les textes légaux dans les années 1970 et les théories de Boal et de Freire. Les jeunes compagnies de ce qui deviendra le théâtre-action puisent dans le ferment de ces années militantes, tout en cherchant à afficher leur spécificité ; à mi-chemin entre l'Éducation permanente et le travail artistique « pur », les compagnies ont pourtant revendiqué une intégration dans les Arts de la Scène et une reconnaissance par cette institution.

1.2. Institutionnalisation et pratiques du théâtre-action en Belgique francophone

Après avoir étudié les origines du théâtre-action en Belgique francophone, il faut se pencher sur son Histoire et la façon dont il s'est constitué durant cinquante ans. La particularité du théâtre-action en Belgique francophone est le fait qu'il est intégré dans les Arts de la Scène, légalement institutionnalisé, et donc soutenu financièrement et durablement par la Communauté française de Belgique. Cette situation est unique au monde, et résulte de l'effort des compagnies et des personnes depuis les années 1970. Comme il est impossible de séparer l'institutionnalisation progressive du théâtre-action en Belgique francophone des pratiques, des luttes et du contexte historique des cinquante dernières années, il m'a paru indispensable de mettre en lumière les jalons importants de l'institutionnalisation et des combats des compagnies de théâtre-action, en séparant « grossièrement » cette histoire en trois périodes¹⁰.

La première « période » va de 1968 à 1984. Dès la fin des années 1960, la vague contestataire qui touche le monde entier touche également le monde des arts, et notamment le milieu du théâtre en Belgique. Mai 68 passe aussi en Belgique, et notamment dans les lieux culturels à Bruxelles, même si les effets sont moins forts qu'en France (Compagnie du Campus, 2010 ; 20-21). Par des publications et des revues, mais

¹⁰ L'Histoire ne se découpe pas en tranches, mais pour une meilleure compréhension du lecteur, j'ai délimité environ trois « périodes » d'activités et d'institutionnalisation du théâtre-action en Belgique francophone : 1968-1984, 1985-2003, 2003-2018. Ces « périodes » sont déterminées par des activités et jalonnées de moments bien distincts, et sont souvent reprises ainsi dans les différents ouvrages que j'ai parcourus, notamment *Quarante ans de théâtre-action* (Compagnie du Campus, 2010).

également par la circulation des praticiens et des artistes, le « Théâtre de l'Opprimé », théorisé par Boal, est de plus en plus connu en Europe et intégré par de jeunes compagnies théâtrales. Le théâtre devient militant : « [...] Au début des années 70, le travail dans le champ théâtral européen était assez politique. Tout ce qui était artistique ne pouvait être que politique. » (Colinet in Debroux, Delhalle, 2004 ; 9).

L'approche politique est alors frontale. Il faut s'inscrire dans les luttes sociales et soutenir les mouvements sociaux de cette époque. La référence du théâtre politique, qui était jusqu'alors le théâtre de Bertold Brecht, se transforme en suivant les changements sociétaux car « c'est que le modèle social auquel s'adossait encore Brecht s'étiolé ». (Delhalle, 2006 ; 57). Les compagnies souhaitent sortir des théâtres et toucher de nouveaux publics, à contre-courant du mythe de « l'artiste isolé et inspiré » (Delhalle, 2006 ; 57). En pratique, les questions que se posent les compagnies de théâtre à l'époque sont les suivantes : comment supprimer les frontières entre la scène et la vie ; comment atteindre un public populaire, et jouer un théâtre non-réservé aux élites ; comment faire participer le public pour qu'il « soit acteur de son théâtre, de sa culture et de sa vie » (Delhalle, 2006 ; 60). Ainsi, les compagnies soutiennent et/ou sont sollicitées par la société civile : des syndicats, des associations féministes, alter-mondialistes... Elles s'impliquent directement dans des luttes nationales (e.g. la marche forcée du monde paysan) et internationales, comme l'opposition aux dictatures en Grèce et au Chili (Compagnie du Campus, 2010 ; 23).

Au niveau des processus créatifs, la rencontre et l'implication du public (ce qui est resté, depuis, un élément essentiel du théâtre-action) devient un élément moteur de tout processus créatif. Les compagnies jouent à la fois des créations autonomes, et ce qu'elles appellent des « spectacles d'ateliers », c'est-à-dire des spectacles créés par, pour et avec un public de non-comédiens professionnels. Le sens du politique s'instille aussi dans la dynamique de création, elle-même :

La nécessité de la lutte crée la relation entre la création autonome et celle en atelier : cette relation va peu à peu installer une autre lecture du sens politique du théâtre, celle de la démocratie agissante au sein même de processus de création collective, en particulier dans les ateliers réunissant des personnes dont la parole publique n'existe pas. (Compagnie du Campus, 2010 ; 23)

En lien avec les changements sociaux de l'époque, toutes les nouvelles manières de conceptualiser la démocratie, son accès et sa formation à travers la culture, les compagnies théâtrales font également un travail de sensibilisation auprès des pouvoirs publics pour faire reconnaître leur pratique. Dès les années 1970, les groupes de théâtre-

action signent avec le ministre de l'Education nationale et de la Culture des conventions annuelles fondées sur des projets individuels.

En 1977, quatre compagnies créent d'elles-mêmes le Centre National d'Action Théâtrale (i.e. CNAT), qui devient dès l'année suivante le CATEF : Centre d'Action Théâtrale d'Expression Française (Biot, 2006 ; 399-405). La création de ce Centre est liée à des difficultés communes, que sont notamment la « difficulté d'insertion dans la refonte de la politique théâtrale nationale » et « le peu de considération qu'à l'*establishment* théâtral pour le théâtre-action » (Deltenre, 1978).

Ces préoccupations dénotent une pratique marginale et peu insérée dans la vie théâtrale et dans la culture « légitime » de l'époque, telle que définie par Pierre Bourdieu, sociologue français qui a analysé les mécanismes de domination et de hiérarchie dans la société de la seconde moitié du vingtième siècle. La culture légitime est un terme introduit par Bourdieu dans son ouvrage *La distinction, critique sociale du jugement*, qui traite de l'idée de culture, des cultures et de la capacité de jugement de l'esthétique. Pour Bourdieu, la capacité de juger un objet d'art dépend essentiellement de la classe sociale (déterminée par le milieu de naissance) et de l'éducation. La « culture légitime » est le terme qu'il utilise pour désigner des objets culturels, reconnus par tous comme « supérieurs » à d'autres cultures, les cultures « illégitimes » ou « populaires ». Dans le théâtre, la pratique théâtrale de la Comédie française jouant une pièce de Molière sera reconnue comme faisant partie de la « culture légitime », tandis que l'activité d'une compagnie de théâtre-action qui joue un spectacle de création collective avec des ouvriers dans une usine pourrait être reconnue comme faisant partie de la « culture illégitime » (Bourdieu, 2012). Le fait de savoir si la démarche de théâtre-action en Belgique francophone est toujours considérée comme faisant partie de la « culture illégitime » sera analysé dans la seconde partie de ce travail (cfr. Reconnaissance de l'État : une subvention vitale, une légitimité acquise ?)

Tout en créant le CATEF, les quatre compagnies fixent le nom « théâtre-action » pour rassembler les multiples pratiques en Belgique francophone sous une bannière commune. Ce terme a été soigneusement choisi, pour mettre en valeur l'action réalisée

en créant un spectacle de théâtre, ainsi que l'action plus large que ce spectacle est supposé soutenir (Biot, 2000 ; 26-27).¹¹

Le CATEF se veut être un organe d'information, de réflexion et de diffusion, ainsi que de formation aux pratiques de théâtre-action en Belgique francophone (une formation à l'animation de créations théâtrales collectives, la CASTA, est créée à ce moment). D'autres objectifs plus secondaires sont la promotion et la diffusion des initiatives de création théâtrale collective. Cet organe est privé, conçu et animé par les membres des compagnies. Il permet aux compagnies qui en sont membres d'entreprendre une collaboration avec les structures syndicales wallonnes, s'impliquant ainsi directement dans l'action sociale de l'époque (Deltenre, 1978 ; 17-18 ; 227-232).

Déjà, il existe un combat des compagnies de théâtre-action en Belgique francophone pour faire entrer leur démarche dans le cadre culturel wallon, et obtenir des subventions dans un cadre permanent, et non plus seulement pour des projets individuels. En 1979, le ministère de la Communauté française installe un groupe de travail sur le théâtre-action, qui réunit neuf compagnies et le CATEF : le but en est de mettre en place une structure institutionnelle qui reconnaisse spécifiquement le théâtre-action, puisqu'il ne peut s'inscrire parfaitement ni dans l'Éducation permanente ni dans les Arts de la scène traditionnels (Biot, 2006 ; 399-405).

Le groupe de travail fait paraître en 1984 une Circulaire à « haute valeur symbolique dans le domaine culturel en raison de son contenu et de sa construction collective et concertée avec les pouvoirs administratifs et politiques » (Biot, 2006 ; 399). Cette Circulaire expose les fondements de la démarche de théâtre-action, déjà effectivement mise en application par les compagnies, ainsi que les instruments d'évaluation des compagnies ; elle fixe ainsi par exemple la nécessité pour une compagnie de « théâtre-action » de faire à la fois des créations autonomes et des « créations d'atelier » (Biot, 2000 ; 38-41). Cette Circulaire constitue la première reconnaissance et institutionnalisation officielle du théâtre-action en Belgique francophone par l'État belge. Toutefois, sur ce socle institutionnel encore fragile, les compagnies de théâtre-action ne reçoivent qu'une micro-partie des moyens financiers mis à disposition du monde des Arts

¹¹ À l'époque, deux autres termes en lice ont été écartés : « théâtre d'animation », qui paraissait trop neutre d'un point de vue politique, ainsi que « théâtre d'intervention », qui renvoyait à un milieu bien précis de compagnies engagées françaises et qui faisait passer un sentiment d'action brève et ponctuelle, alors que les compagnies visent une action qui a des conséquences dans la durée (Biot, 2000 ; 26-27).

de la Scène par les pouvoirs publics, et cela ne sera pas corrigé dans le décret de 1999¹², il faudra attendre 2003 pour obtenir un décret qui finance sur une base permanente les compagnies de théâtre-action, en leur permettant d'éviter la disparition (Biot, 2006 ; 399-405).

Cette période de fourmillement, qui a duré une quinzaine d'années, se conclut en 1984 par la création du Centre de Théâtre Action (i.e. CTA), un organe distinct du CATEF, qui vise à compléter son action. Le CTA a pour missions essentielles la promotion du théâtre-action auprès du grand public à travers des publications et des événements, ainsi que l'organisation de rencontres dans le monde du théâtre-action francophone, belge et international. Il s'agit d'une Association Sans But Lucratif (i.e. asbl) et n'est pas une « superstructure » dont dépendent les compagnies (Biot, 2006 ; 399-405).

La seconde « période » du théâtre-action en Belgique francophone va de 1985 à 2003 ; les années 1980 et 1990 sont des années d'interrogation et de remise en question. Le contexte social et politique a évolué ; après la fièvre de changement des années 1970, c'est l'époque du retour des valeurs conservatrices un peu partout dans le monde (i.e. « époque de Thatcher-Reagan »). Il y a un déclin de l'intérêt des publics pour le théâtre-action, et le recours des partenaires extérieurs au mouvement du théâtre-action s'amointrit, c'est l'époque d'une « décrue militante [qui] va l'obliger à redéfinir sa pratique et son esthétique, plus que jamais considérée comme un élément d'une politique culturelle » (Compagnie du Campus, 2010 ; 24). Au sein du mouvement du théâtre-action, si la volonté de critiquer et de s'opposer aux valeurs conservatrices demeure, le sens du politique se déplace de la lutte ou de la critique directe au processus créatif. C'est le processus de création collective (avec, par et pour des publics précis) qui porte désormais l'essentiel de l'objectif politique : « Ancrée dans le terrain social, c'est dans le détail de la démarche, dans chacune des étapes de la création théâtrale, dans les critères de production et de diffusion, que se dessine la dimension politique d'une culture de la démocratie » (Compagnie du Campus, 2010 ; 44).

¹² Décret-cadre « relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène » (Biot, 2006 : 402). Cfr. Décret-cadre du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène, consultable en version pdf sur le site internet officiel du Service Général de la Création Artistique (Ministère de la Culture – Fédération Wallonie-Bruxelles). <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=7457>

Les difficultés financières entraînent la disparition de certaines compagnies à cette période. C'est par l'internationalisation, et le regard réflexif porté depuis l'extérieur, que le théâtre-action en Belgique francophone peut se fortifier à nouveau. Les années 1980 et 1990 voient la création du Festival International de Théâtre-Action (i.e. FITA)¹³, initié par le CTA, et dont la première édition a lieu en 1986 à Bruxelles, avant que le FITA ne devienne itinérant en 1992, permettant des représentations et des rencontres dans soixante lieux de la Région Wallonie-Bruxelles, connaissant un succès mitigé : « Il s'agira de réaffirmer l'appartenance à un mouvement, de revendiquer la spécificité de la démarche », dit Paul Biot, ancien comédien-animateur et théoricien du théâtre-action (Biot, 2006 ; 382), laissant ainsi entendre une relative baisse de l'intérêt de la société civile pour le théâtre-action. Au niveau de l'État, le théâtre-action n'est toujours pas subventionné de manière pérenne (pour tout ce passage : Biot, 2006 ; 381-383).

Dans les années 1990, le combat des compagnies de théâtre-action au niveau institutionnel se fait pour une reconnaissance légale et un subventionnement qui leur permettrait de ne pas disparaître. Au niveau des structures étatiques, le système des conventions pour tout le secteur culturel (ce n'est pas uniquement propre au théâtre-action) pour le Ministère, et le Ministre de la Culture Charles Picqué cherche à créer un nouveau décret sur les Arts de la Scène. Le théâtre-action souhaite y être intégré pour bénéficier d'une subvention permanente, tout en conservant la volonté de continuer à créer selon leurs principes (en accord avec la Circulaire de 1984). La démarche est également, à travers cette tentative d'institutionnalisation, de faire connaître le théâtre-action à tous. Un premier décret (i.e. le décret Picqué) paraît en 1999, décret qui vise à donner de la rigueur aux subventionnements divers pour le secteur des Arts de la Scène. Le théâtre-action n'y est pas mentionné, les compagnies bénéficiant toujours d'un « budget distinct et de subventions reposant sur un conventionnement annuel implicite » (Biot, 2006 ; 400). Lors de la large réécriture du décret-cadre de 1999 proposée par le nouveau Ministre des Arts et Lettres, Richard Miller, le secteur du théâtre-action est cette fois convié aux concertations préliminaires à la réécriture, par l'intermédiaire de la

¹³ En 1998, le mouvement internationalisant du théâtre-action se poursuit en diffusant le FITA dans cinq pays européens, avec des invités internationaux. En 2004, le FITA produit même des coproductions transcontinentales (Biot, 2006 ; 381-383). Les collaborations internationales se poursuivent jusqu'à aujourd'hui, alors que le FITA connaît trois implantations : Belgique, France et Italie. En Belgique, la dernière édition a eu lieu en 2013, dans différents lieux de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Pour plus d'informations, je renvoie au centre internet officiel du Centre du Théâtre-Action (CTA). Cfr. <https://www.theatre-action.be/hier/le-fita>

Fédération des Arts du Spectacle (i.e. FAS)¹⁴, entretemps constituée dans le but d'être une chambre d'écho des professionnels des Arts de la Scène quant aux politiques culturelles. Dans le décret Miller qui paraît en 2003, le théâtre-action est explicitement mentionné comme faisant partie des arts dramatiques, et le décret prévoit des subventions pour les compagnies de théâtre-action sous le système de conventions. D'une part, les compagnies qui ont reçu des subventions dans les trois années qui précèdent l'entrée en vigueur du décret (c'est le cas de toutes) sont désormais *reconnues*. D'autre part, cela permet aux compagnies de « bénéficier d'une stabilisation contractuelle sur le long terme » (Biot, 2006 ; 400).

Lors du combat pour la reconnaissance et le subventionnement du théâtre-action par le Ministère de la Culture, les compagnies ont dû s'unir autour d'un but commun. En 2002, le CATEF se transforme en Assemblée Générale du Mouvement du Théâtre-Action (i.e. AGMTA), devenue depuis la Fédération du Théâtre-Action, qui a un statut d'asbl : il s'agit désormais de l'organe qui défend les droits des compagnies de théâtre-action au niveau politique et assure la liaison avec l'administration étatique et le monde politique.

Et en Flandre ? *Het artistiek-sociaal werk*¹⁵

(Verheye, Biot, 2000 ; 43-51)

En Flandre, le théâtre-action, dans ses pratiques comme dans son institutionnalisation, se présente différemment qu'en Wallonie. C'est dans les années 1990 qu'apparaissent la plupart des projets de théâtre d'intervention, au niveau des Communes et des quartiers. En 1994, la Fondation Roi Baudouin¹⁶ publie un rapport qui

fait apparaître l'exclusion culturelle comme la forme extrême de l'exclusion. Le Rapport Général, qui donne pour la première fois la parole aux pauvres, constitue tout ensemble une analyse de l'état de pauvreté et un point de départ pour de futures actions. La pauvreté y est présentée comme une négation de la citoyenneté et un danger pour la démocratie (Verheye, Biot, 2000 ; 44).

Suite à la parution de ce rapport, la Région flamande met en place deux structures qui permettent des réponses culturelles aux préoccupations sociales. Le Fonds d'Impulsion Sociale a un rôle de renforcement du pouvoir communal dans la réhabilitation de la

¹⁴ La Fédération des Arts de la Scène est aujourd'hui remplacée par le Comité de Concertation des Arts de la Scène (CCAS), qui a conservé les mêmes fonctions. Cfr. Annexe 5.

¹⁵ Le « travail artistique-social ».

¹⁶ Fondation d'utilité publique philanthropique, qui organise des journées d'étude, publie des rapports et finance des projets philanthropiques dans des domaines aussi variés que la lutte contre la pauvreté, la coopération au développement, l'engagement sociétal, etc. Leurs fonds sont issus tant de donateurs privés (entreprises RSE) que de fonds publics (Loterie nationale, notamment). Pour plus d'informations, je renvoie au site internet officiel de la Fondation Roi Baudouin. Cfr. <https://www.kbs-frb.be/fr/>

qualité de vie dans les quartiers défavorisés. ART23*, dont le protagoniste est l'asbl Culture et Démocratie¹⁷, est également une structure qui favorise les projets culturels en réponse à des questions sociales (bien qu'ART23* fonctionne également en Wallonie).

D'un trait culturel en Flandre (i.e. l'importance du quartier, de sa vie et de sa culture commune) et à travers ces initiatives s'est détaché le concept de « démocratie culturelle », qui suppose l'idée de s'opposer à une culture élitiste dominante et de valoriser les cultures locales et familières (cfr. L'Éducation permanente : démocratisation ou démocratie culturelle ?). La « collaboration entre les artistes et les travailleurs sociaux a conduit à une nouvelle approche de la pauvreté et de l'exclusion, que l'on va définir comme « artistique-sociale » (i.e. *artistiek-sociaal werk*) » (Verheye, Biot, 2000 ; 45).

Le théâtre de quartier, ouvert à tous, vise avant tout à rendre la parole à ceux qui ne l'ont pas dans la société, à travers un processus collectif avec les participants, où la démarche vaut autant que le résultat (une performance, par exemple). La cohésion sociale, le développement personnel, l'émancipation personnelle et du groupe, la construction de l'image symbolique et identitaire du quartier, l'éventuel apport d'un contenu à un certain public sont d'autres effets¹⁸, indirects, qui peuvent être atteints à travers un spectacle *de buurttheater*.

L'on peut donc voir qu'en Flandre, si le processus de création et la démarche d'un spectacle (ainsi que ses effets indirects) sont sensiblement les mêmes que dans le théâtre-action en Wallonie, la société civile a porté ces enjeux à travers le travail social. En Wallonie, si les compagnies de théâtre-action travaillent main dans la main avec un réseau de partenaires issus de l'Éducation permanente, du travail social, des écoles, elles ont néanmoins mené un combat politique pour faire reconnaître la démarche de théâtre-action et l'intégrer dans les Arts de la Scène, affirmant ainsi leur appartenance à la sphère du théâtre.

Ce focus sur la Flandre, région limitrophe de la Wallonie, permet de mettre en lumière une institutionnalisation toute différente. L'on constate que dans d'autres pays européens

¹⁷ Asbl fondée en 1993 qui, comme son nom l'indique, se mobilise autour de tout ce qui touche le lien entre culture et démocratie. Pour plus d'informations, je renvoie au site internet officiel de Culture et Démocratie. Cfr. <http://www.cultureetdemocratie.be/>

¹⁸ Ces effets sont entraînés par une démarche théâtrale typique du théâtre-action (collective, où le processus compte autant que le résultat). Ils ont été identifiés par François Matarasso, et sont ici repris par Verheye et Biot qui renvoient à l'ouvrage-souche, cfr. MATARASSO, François. *Use or ornament ? The social impact of participation in the arts*. London : Comedia, 1997.

(i.e. France, Italie) ou ailleurs dans le monde, le théâtre-action n'est jamais, suivant mes recherches, intégré dans les Arts de la Scène et, corollairement, subsidié comme tel.

La troisième « période » du théâtre-action en Belgique francophone va de 2003 à nos jours. Dans les années 2000 et 2010, les pratiques de théâtre-action ont évolué, avec les manières de revendiquer et les préoccupations de la société. Les compagnies de théâtre-action ont adapté leurs pratiques à la mutation du contexte économique, politique et social. Si les préoccupations locales et internationales (e.g. délocalisation du travail, rapports de pouvoirs de plus en plus éloignés, globalisation toujours plus importante de l'économie) et éthiques (e.g. racisme, sexisme, migration) sont toujours présentes, on remarque un déplacement des pratiques, les compagnies passant d'actions réactives (e.g. sit-in, soutien à des grèves) à des actions préventives (e.g. activités dans les écoles contre le harcèlement scolaire). Ce déplacement peut être en partie expliqué par de nouvelles réflexions sur l'engagement et le militantisme, qui seraient moins constitués d'actions frontales que d'actions quotidiennes aujourd'hui (e.g. boycotter certains produits et favoriser l'achat de produits locaux plutôt que participer à une manifestation), mises en parallèle avec les valeurs et les choix politiques des fondateurs du théâtre-action en Belgique francophone (Théâtre de la Communauté, 2014 ; 64-65).

Les créations en atelier sont toujours très nombreuses (un minimum d'ateliers par an est fixé par le contrat-programme de chaque compagnie), ainsi que les créations autonomes, et les deux types de création sont de plus en plus souvent intégrés dans des événements festifs, de grande ampleur, pour leur donner plus de résonance et plus d'impact. Les créations intégrées dans des événements de grande ampleur sont aussi l'occasion de mobiliser les partenaires sociaux et de l'Éducation permanente (Théâtre de la Communauté, 2014 ; 59).

Le rapport aux publics a aussi changé, passant de publics qui sollicitent les compagnies pour faire porter leur voix (e.g. syndicats) à des publics « défavorisés », très peu homogènes, souvent atteints à travers un réseau constitué de longue date de partenaires associatifs ou issus de l'éducation continue :

La référence aux publics défavorisés, administrativement acceptable et définie, rend de moins en moins compte de la réalité d'une majorité de gens et a pour effet de rendre de plus en plus invisibles ceux qui subissent, sans qu'on les entende, les effets des politiques mondiales [...] enfants dont il faut rappeler que dix-sept pour cent vivent sous le seuil de pauvreté [...] jeunes où se cotoient l'idolâtrie des performances et la vision angoissante d'un futur de plus en plus aléatoire [...] inégalités de genre où se perdent les acquis d'années de lutte [...] professions qui désespèrent où se multiplient les suicides... (Compagnie du Campus, 2010 ; 70)

Enfin, l'aspect « formation » continue, à travers une formation organisée par le CTA et proposée tous les deux ans, la CREACOLL, qui forme à l'animation de création théâtrale collective. Cette formation est dispensée par des animateurs de cinq compagnies.¹⁹

Les études sur les pratiques des compagnies manquent encore pour les années 2000 et 2010. Le Théâtre de la Communauté identifie cependant quelques défis pour le futur dans son ouvrage qui date de 2014 : l'accès pratique des publics fragilisés aux ateliers de théâtre-action (i.e. besoin d'un local), la subvention relativement faible de la section « théâtre-action » au sein du programme « théâtre » des Arts de la Scène, le besoin de dépasser le « non-public »²⁰ des ateliers pour toucher des publics plus larges, les sirènes de l'artistique et du quantitatif (i.e. notoriété) et le changement de générations, à cause de la mise à la pension progressive des fondateurs du théâtre-action en Belgique francophone (Théâtre de la Communauté, 2014 ; 63-66) :

Afin de gérer ce passage de générations en douceur, un système de compagnonnage est mis en place qui permet aux anciens de transmettre leur savoir-faire aux plus jeunes, mais ce système est exigeant financièrement, dans la mesure où il impose de facto un accroissement du personnel. Par ailleurs, la démarche du TC (qui mêle travail théâtral et animation) reste assez singulière et peu prise en compte dans la formation théâtrale. Il est donc souvent difficile de laisser directement les nouveaux collaborateurs voler de leurs propres ailes [...] (Théâtre de la Communauté, 2014 ; 64).

Ces préoccupations actuelles seront analysées dans la partie empirique du travail (cfr. Analyse).

1.3. Critique interne du théâtre-action contemporain : la place du politique et de la politique

Les points précédents ont mis en lumière les origines du théâtre-action en Belgique francophone, ainsi que l'évolution de l'institutionnalisation des compagnies et des pratiques théâtrales de leurs membres. Ce dernier point de la revue de littérature

¹⁹ Pour plus d'informations sur la CREACOLL, je renvoie au site internet officiel du Centre du Théâtre-Action, où il est possible de télécharger la brochure pour l'édition 2018 de la formation, cfr. <https://www.theatre-action.be/nos-actions/formation-a-l-animation-de-creation-theatrale-collective-2018>

²⁰ Ce terme est utilisé dans le milieu du théâtre-action pour désigner le « public potentiel qui ne se déplace pas au théâtre [traditionnel] » (Théâtre de la Communauté, 2014 ; 21). Le défi formulé ici est donc de s'adresser au public du théâtre « traditionnel », en ce qu'il pourrait être intéressé par la démarche de création collective et par les questionnements qui en résultent sur l'existence d'une véritable démocratie culturelle (Théâtre de la Communauté, 2014 ; 65).

contient une réflexion sur la place du politique au sein du théâtre « traditionnel » et du théâtre-action, ainsi que sur la tension entre État et art institutionnalisé.

1.3.1. Le théâtre(-action), un art politique ?

Une réflexion complète sur l'Histoire du théâtre ne permettrait pas de circonscrire les « fonctions » du théâtre : divertissement, moteur de débats, relais de messages et de normes, tout cela à la fois ? Le théâtre-action revendique néanmoins clairement son inscription dans une démarche de « théâtre politique ».

« Tout art est politique », cette affirmation bien connue d'Edward Bond mérite d'être approfondie. Muriel Plana, chercheuse en études théâtrales à l'Université de Toulouse, part de cette affirmation. Elle avance d'abord l'autonomie d'une œuvre, qui conduit au fait que toute œuvre d'art peut être sujette à des lectures interprétatives, et notamment politique, à partir du moment où elle est mise en face d'un public. Mis à part dans sa réception, l'art est également politique en tant qu'une œuvre émane d'une société, et lui est destiné, en tant que discours au sujet d'une société humaine. Plana dit enfin que l'art ne devient « *volontairement, consciemment* politique, en tout cas au théâtre [...] » (Plana, 2014 ; 18, Plana souligne) que lorsque l'art surpasse la politique en la prenant à distance, comme un objet d'étude, et en se permettant de refuser la réalité, de réinventer ou de critiquer à travers l'imaginaire (son régime propre). « En résumé, pour être de l'art, le théâtre doit reconnaître le politique en lui en même temps que s'en arracher en le « représentant » » (Plana, 2014 ; 20).

Nancy Delhalle, chercheuse en histoire et théorie du théâtre à l'Université de Liège, a effectué une recherche sur la notion de « théâtre politique », qu'elle juge obscure, d'un usage peu contrôlé et « fourre-tout », avec de diverses applications et utilisations. D'une analyse sur la Belgique francophone dans les décennies 1970, 1980 et 1990, elle tire la construction d'un objet en synchronie et en diachronie. Elle part pour sa recherche de « comment elle [l'œuvre] agit potentiellement sur le monde, permet[tant] de tourner le dos à une saisie essentialiste pour laquelle le théâtre politique se définirait par un projet réaliste ou par un faisceau de thèmes » (Delhalle, 2006 ; 15). Pour Delhalle, le théâtre et sa démarche subversive doivent être étudiés pour chaque période historique en rapport avec le trio d'éléments théâtre/public/instances de pouvoir ; « pour le XX^e siècle, le théâtre politique se définit alors en lien avec l'autonomie du champ théâtral, au moment,

finalement, où l'artistique et le politique se sont constitués en des espaces spécifiques » (Delhalle, 2006 ; 33).

Les caractéristiques du théâtre politique sont le lien au présent, la critique de valeurs dominantes et la production d'une hétérodoxie (i.e. les possibilités d'une alternative) :

le théâtre politique entre en procès consubstantiellement avec la réalité dans laquelle il s'inscrit. Il conjugue les approches synchronique et diachronique pour travailler à la mise en question des structures sociales, de leur permanence et de leur cohérence interne. C'est par ce biais qu'il inclut des pratiques de dévoilement – signes de la non-adéquation de l'œuvre à un ensemble de valeurs dominant le monde social et politique – qu'il faut envisager la manière dont le théâtre politique appréhende la réalité sociale. Certes, ce théâtre pose un constat critique, mais il produit surtout de l'hétérodoxie à partir de ce qu'il observe (Delhalle, 2006 ; 32).

Le théâtre politique agit dans le champ théâtral et dans le monde social, sans dissoudre l'un dans l'autre. Mais « pour advenir, il lui faut précisément résister aux lois par lesquelles sont récupérés et assimilés les éléments hétérodoxes, et se repositionner sans cesse comme rupture » (Delhalle, 2006 ; 34). Delhalle identifie ainsi que le théâtre politique ne peut être circonscrit dans une esthétique ou un mouvement, mais doit plutôt être appréhendé comme paradigme.

Dans le cas du théâtre-action, le point précédent a permis d'appréhender l'évolution des pratiques, les remises en question et les reconstructions de l'esthétique, des modes de jeu et des modes d'animation des ateliers par lesquels sont passées les compagnies. La critique des valeurs dominantes et la production d'une hétérodoxie sont également des caractéristiques du théâtre-action. À travers ce paradigme, l'on peut clairement identifier le théâtre-action comme du « théâtre politique ». Mais cette définition est-elle toujours applicable, notamment pour les points « critique des valeurs dominantes » et « production d'une hétérodoxie » lorsque le théâtre-action est subventionné par l'État, et ses missions définies par des articles de loi ? Quelle position peuvent alors assumer les comédiens-animateurs ? Le cas de la Belgique est unique au monde ; que disent dès lors les critiques du théâtre-action en Belgique ?

1.3.2. Critique interne du théâtre-action en Belgique francophone

Qu'en est-il de la place du politique dans le théâtre-action en Belgique francophone depuis qu'il est institutionnalisé ? Selon Jean-Louis Colinet, ancien animateur de théâtre-action et conseiller en arts du spectacle du secrétaire général du

ministère de la Communauté française de Belgique Henry Ingberg, la démarche de création théâtrale dans les années 1970 ancrée dans les modes d'expression propres d'une communauté (pour lui : immigrée en Belgique) était « une expérience politique puisque le discours, le champ de réflexion étaient déjà liés au contexte de crise économique qui pointait déjà. » (Colinet in Debroux, Delhalle, 2004 ; 9) Cette démarche, du point de vue de la création et de la subversion, ne s'est cependant pas renouvelée ;

[...] ce travail n'a pas été investi par la suite par des artistes. Il a surtout été investi par des travailleurs sociaux qui ont vu dans le théâtre une façon d'exprimer des contenus. Ce théâtre en est alors revenu à un statut utilitaire, un instrument d'expression. [...] Mais faire jouer des démunis ou parler de leur quotidien, ce n'est pas nécessairement du théâtre politique. Pour moi, un théâtre politique, c'est un théâtre qui se donne pour objet de transformer le monde. C'est un théâtre dans lequel la conviction, l'affirmation, l'engagement face aux questions du présent occupent une place centrale. (Colinet in Debroux, Delhalle, 2004 ; 9)

Rachel Brahy, chercheuse en sciences sociales et politiques, au contraire, défend un point de vue inverse, bien que les formes de lutte ont changé et qu'elles sont moins « visibles » et directes (e.g. on ne fait plus de stand-in dans les usines). Elle explique dans son article « Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ? » (Brahy, 2011), en restant au plus près des pratiques d'ateliers de théâtre-action qu'elle a pu observer, que la critique dans les pratiques d'animation actuelles du théâtre-action est encore bien présente, à la fois dans les discours des participants (i.e. contre les cadres pesants que sont les institutions et la pression sociale, pour la revendication d'une valeur en soi chez chaque individu, et pour la valorisation de la réinvention de soi) et dans l'organisation matérielle d'un atelier-théâtre, avec son espace-temps précis (i.e. qui permet une désaliénation à des territoires enfermants, comme le domicile, ou des temps enfermants). Elle conclut ainsi son article :

Il me semble, au final, que ces critiques pourraient rivaliser, sans honte, avec la critique traditionnelle portée par le théâtre-action à l'époque où celui-ci s'épanouissait dans les usines. Loin d'une dépolitisation de l'action ou d'une désubstantialisation de la critique, aujourd'hui encore, le théâtre-action s'offrirait comme un espace potentiel pour un discours politique articulé : cette voix collective et théâtrale puise aux sources de l'humain et se laisse entendre à tous ceux qui veulent bien se donner la peine d'écouter un peu... (Brahy, 2011 ; 13)

Mais dans le fond, cette distinction n'est-elle pas un peu artificielle ? C'est ainsi que se positionne Paul Biot, pionnier du théâtre-action en Belgique francophone et ancien directeur du Centre de Théâtre-Action, en déclarant que le théâtre-action est un acte social relié à une vision politique :

Le système dominant subdivise : le politique, le social, l'économique, la culture... chacun relève de pouvoirs et de structures différents. La souffrance de ceux qui subissent ne fait pas de ces distinctions. Le théâtre-action prend pour axiome que le théâtre doit reconstruire le lien entre ces différentes dimensions éclatées [...] (Biot, 2004 ; 29)

Il appuie cette position dans un autre article en expliquant que, si dans les années 1960 et 1970, les animateurs-comédiens étaient aussi souvent militants et participaient aux grands moments de contestation, la dimension politique du théâtre-action ne faisait aucun doute ; c'est plutôt la nature des préoccupations qui a changé, passant de conflits locaux à des préoccupations plus universelles comme le racisme, la lutte contre les injustices sociales, etc. (Biot, 2006 ; 129). Néanmoins,

Dans le théâtre-action, le social est détourné vers le politique : la demande est politisée parce qu'elle s'inscrit dans un projet et par le caractère public de la parole aboutie. Cette dimension est plus fondamentale encore [...] lorsque la construction du spectacle fait apparaître que les situations sont liées par des causes et des processus, et ne sont pas fatales même si l'ennemi s'est mis en société anonyme. (Biot, 2006 ; 133).

Si la nature des préoccupations a changé, elle suit en cela l'évolution de la société ; mais le statut du théâtre-action a également évolué, d'*outsider* à section subventionnée du programme théâtre de la division des Arts de la Scène...

1.3.3. Un théâtre absorbé par l'État ?

Peu de chercheurs ont abordé la question de l'absorption des pratiques théâtrales par un système en particulier. James Thompson, dans son ouvrage *Applied theatre : bewilderment and beyond*, a justement pris ce parti de critiquer la pratique du théâtre appliqué à un contexte en lien avec l'État (i.e. en se basant sur ses propres expériences de théâtre dans les prisons au Royaume-Uni) et de proposer une réflexion sur l'éthique d'un théâtre « qui se veut utile » (Thompson, 2006 : 15).

La question essentielle que Thompson pose se trouve au niveau des valeurs, de la raison d'être du théâtre appliqué (terme qu'il utilise pour englober une série de pratiques avec les propres spécificités : théâtre pour le développement, théâtre pour l'éducation, etc.) : si les concepts et les pratiques du théâtre appliqué sont récupérés par un système bien précis pour transmettre ses contenus, est-ce encore du théâtre appliqué ? En effet, pour implémenter ses ateliers avec des prisonniers (e.g. atelier de gestion de la colère, de préparation à un entretien d'embauche, de sensibilisation à l'usage des drogues, entre autres), Thompson a dû adopter des codes et des langages de l'administration pénitentiaire britannique. Après des années de pratique, ces ateliers étaient tout à fait intégrés pour les prisonniers en phase de pré-probation, pour diffuser un contenu bien précis. Or, l'imposition de valeurs ou de comportements à travers des ateliers de théâtre-action

s'oppose aux valeurs boaliennes et freiriennes d'éducation par et pour les individus, et de la construction de leur sens critique et de leurs propres valeurs :

We needed to refocus on the Freirian concept of 'cultural invasion' (Freire, 1970, p.161) and be clear that an agenda of change set from the outside is more often an imposition than an act of liberation. (Thompson, 2006 : 41)²¹

Thompson s'oppose au concept de *behaviourism*, c'est-à-dire le principe qui suppose que les comportements des humains, notamment les « mauvais » comportements, ceux qui valent à son perpétreur d'être enfermé en prison, viennent de l'intérieur de la personne, et peuvent être modifiés par lui-même. Pour Thompson, c'est faux : les êtres humains construisent leurs comportements par des actions individuelles et une adaptabilité qui trouvent leur source dans les constructions sociales et les réseaux d'interrelations entre individus. La finalité que Thompson veut montrer est donc la suivante : selon lui, l'objet de l'animation de théâtre appliqué (i.e. le contenu délivré ou le transfert de compétence effectué envers les participants) n'est pas un but en soi, c'est tout le processus (i.e. explications préliminaires, exercices de théâtre, répétitions, entre autres) qui permet aux individus d'induire un changement pour eux-mêmes et pour les autres, en ce que le processus entier les marque, entre en conflit ou en conciliation avec certains aspects de notre personnalité :

By participating in a diverse set of theatre-based activities, our bodies can experience actions that avoid the narrow, stereotypical and singular. (Thompson, 2006 : 75)

This does not insist that applied theatre should be the lengthy process of actor training, but a engagement with the marked and interconnected actions of participants. (Thompson, 2006 : 60)

Après avoir interrogé la potentielle « récupération » du théâtre appliqué par un système en particulier, et affirmé que ce n'est pas l'objet final des activités de théâtre appliqué qui importe le plus, mais le processus qui le construit, Thompson conclut son ouvrage en affirmant que les animateurs de théâtre-action doivent avoir la volonté d'affirmer leurs valeurs en tout contexte. Il constate que les intervenants de théâtre appliqué sont impliqués dans tous les débats éthiques là où ils agissent, qu'ils le veuillent ou non (dans son cas, il parlait d'un contexte de guerre au Sri Lanka). Il enjoint les comédiens-animateurs de théâtre-action à être clairvoyant sur les valeurs qu'ils amènent et à les énoncer clairement, car :

Entering that situation with a (relativist) value vacuum will mean that other values will be attached to you, read in and through your actions whether you like it or not. Entering with a value position, however

²¹ Les principes généraux de Freire ont été exposés ci-dessus, cfr. *Pédagogie de l'Opprimé* : Paulo Freire.

tentatively stated, will help to make those existing contextual values visible and potentially manageable. (Thompson, 2006: 195)

L'affirmation nette des valeurs sur lesquelles se basent leur pratique de théâtre appliqué par les comédiens-animateurs est la conclusion que propose Thompson car, il l'a vécu, dans la pratique, il n'est pas toujours possible de s'y tenir effectivement (dans son cas, le système judiciaire, en proposant des messages fixes dans les ateliers à destination des prisonniers, s'opposait aux valeurs boaliennes et freiriennes qu'il défendait).

Partant donc du fait que les différents théoriciens du théâtre-action (ou *applied theatre*, de manière plus générale) voient dans leur action, en particulier dans le processus de création collective avec des publics fragilisés, des revendications politiques, j'ai pris cette donnée pour l'interroger dans son contexte ; à l'image de Thompson, j'ai interrogé le fonctionnement en tension entre les institutions formalisées du théâtre-action en Belgique francophone, et les compagnies qui portent leurs propres valeurs. Quelle forme revêt ce fonctionnement en tension, comment se joue-t-il ? Y a-t-il des formes de censure ou d'auto-censure par les comédiens-animateurs, notamment à travers le risque de perdre des subventions ? Comment les compagnies gèrent-elles la création de pièces de commande, et la transmission de certains contenus qui s'opposent peut-être à leurs valeurs ? (Pour tout ce passage : Thompson, 2006).

SOUS-PARTIE 2 : SYNTHÈSE

2.1. Conclusion de la revue de littérature

Dans ce parcours théorique, je me suis penchée sur le théâtre-action en Belgique francophone. Le théâtre-action est une des formes de « théâtre appliqué » qui existent partout dans le monde, créées et mobilisées par et pour des publics très divers, dans une gamme d'activités que leur diversité rend difficile à circonscrire en totalité. Depuis la fin des années 1960, années fastes en termes de remise en question des systèmes politique, économique, social et culturel, le théâtre appliqué s'est répandu partout. Augusto Boal avait mené des expériences théâtrales, puis théorisé le « Théâtre de l'Opprimé », dans un contexte de forte répression au Brésil ; ses revendications ont résonné également dans d'autres contextes, dans une perspective de renouvellement de la société.

En Belgique francophone, où il existait déjà un ferment historique d'éducation populaire, les concepts de « démocratie culturelle » et de « d'Éducation permanente », alliés aux théories théâtrales engagées des années post-68, influencent des groupes de jeunes comédiens, notamment liés aux universités, dans la création de leurs propres compagnies de théâtre. La pratique théâtrale de ces jeunes compagnies se veut pleinement engagée dans la société contemporaine, en étant à la fois une activité qui répond aux objectifs de l'Éducation permanente, et une pratique artistique complète.

Durant sa période faste, le théâtre-action en Belgique francophone se fédère, revendiquant une unité et une action distincte de l'Éducation permanente, car spécifique de par les moyens artistiques utilisés. Les compagnies se multiplient, revendiquent un subventionnement durable et une reconnaissance symbolique du monde culturel. Les compagnies sont désormais actives dans une multitude de domaines, concentrant leur action par obligation du décret de 2003 entre créations autonomes et créations d'ateliers. La façon de jouer, d'animer et d'entrer en communication avec les publics a évolué en cinquante ans, à l'aune des évolutions de la société et de ses publics minoritaires, exclus ou vulnérables.

Durant ses cinquante ans d'existence, le théâtre-action a soulevé de nombreuses réflexions, notamment sur le statut qu'il revendique, à la croisée de l'art, de l'Éducation permanente et de l'action militante. Si la démarche « politique » est aujourd'hui défendue

essentiellement à travers le processus de création collective, l'on peut s'interroger sur l'évolution de ce processus depuis l'intégration du théâtre-action dans les Arts de la Scène, intégration *a priori* désirée par les membres des compagnies de théâtre-action. De nombreuses questions apparaissent alors. En 2018, comment se configure ce processus, et comment les membres des compagnies se positionnent-ils si le processus est transformé par les usagers ? Les compagnies sont-elles toujours satisfaites d'être subventionnées par la Fédération Wallonie-Bruxelles, ou préféreraient-elles être indépendantes ? Qu'apporte ce subventionnement du point de vue de la reconnaissance symbolique ? Quels sont les enjeux qui résultent du fonctionnement en tension entre subventionnement étatique et processus de création collective ? Enfin, comment les compagnies s'assurent-elles un espace d'indépendance au sein de leur activité en se frottant aux contraintes corollaires au subventionnement ?

APPROCHE EMPIRIQUE

SOUS-PARTIE 3 : METHODOLOGIE

3.1. Question de recherche, méthode de recherche, terrain et collecte de données

Cette recherche a été menée en suivant une démarche inductive, c'est-à-dire qu'une exploration de terrain et une analyse des faits observés ont permis de formuler des prémisses pour répondre à la question de recherche, sans chercher à vérifier une hypothèse préalable (i.e. démarche déductive).

Mon souhait était, dès le début, d'explorer une thématique en lien avec le théâtre-action pratiqué en Belgique. La phase exploratoire (i.e. première revue de littérature et entretiens exploratoires) a permis de faire beaucoup évoluer la thématique de la recherche. Il a été rapidement mis en lumière lors des premiers entretiens avec des membres des compagnies de théâtre-action que la spécificité du théâtre-action en Belgique francophone était sa reconnaissance comme une pratique artistique à part entière et son subventionnement par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Cette situation unique au monde a été confirmée par l'étude de la littérature sur le sujet du théâtre appliqué dans différents pays. Durant les premiers entretiens, il a également été question de la façon dont les membres des compagnies conçoivent leur démarche, en fonction de leur sensibilité et de la façon dont ils se positionnent par rapport aux questions sociales et politiques qui traversent la société : une démarche militante, jusqu'à quel point, de quelle manière ? En croisant ces thématiques, une question de recherche a été dégagée : comment se configure le fonctionnement en tension entre « capacitation citoyenne » et subventionnement public dans les compagnies de théâtre-action en Belgique francophone en 2018 ?

Pour dégager des pistes de réponses à cette question, j'ai défini le terrain de recherche comme le secteur du théâtre-action subventionné en Belgique francophone, soit les dix-huit compagnies officiellement reconnues comme compagnies de théâtre-action par la Fédération Wallonie-Bruxelles et subventionnées à travers un contrat-programme en 2018²². Des membres des dix-huit compagnies ont été contactés, sans distinction de

²² Le secteur du théâtre-action en Belgique francophone ne se réduit pas à ces dix-huit compagnies composées de comédiens-animateurs professionnels. En effet, il existe de nombreuses compagnies non-reconnues, et des initiatives ponctuelles menées par des personnes formées à l'animation de création théâtrale collective. Ces compagnies non-reconnues comme telles (peut-être une quarantaine) et ces initiatives ponctuelles sont difficiles à dénombrer. Dans un travail ultérieur, il serait néanmoins intéressant d'analyser les éventuelles relations de travail de ces compagnies ou groupes avec un pouvoir public qui les subventionne à travers d'autres dispositifs que le contrat-programme.

lieu (i.e. capitale ou hors-capitale), de taille de la compagnie, de type d'action ou autre. Les contacts pris ont permis de réaliser quatorze entretiens²³. Nos entretiens, réalisés entre les mois de novembre 2017 et de juin 2018, ont touché des compagnies réparties sur le territoire wallon et à Bruxelles. Les intervenants sont des comédiens-animateurs et membres de divers des compagnies de théâtre-action officiellement reconnues par la Fédération Wallonie-Bruxelles, sept hommes et sept femmes, dont les âges varient entre 26 et 78 ans.

Nous avons choisi de réaliser des entretiens semi-dirigés²⁴. Il s'agissait de conversations réalisées en face-à-face, qui ont presque toutes duré entre 45 minutes et une heure (deux cas ont dépassé les deux heures d'entretien) ; les mêmes questions ont été posées à tous les intervenants. Pour des raisons pratiques, quatre de ces entretiens ont été réalisés à travers Skype. Chaque entretien a été enregistré sur un dictaphone, ces enregistrements permettant un retour aux mots exacts des intervenants lors de l'analyse, et ne devant servir qu'à ce but. Tous les intervenants, avec l'assurance que les enregistrements ne seraient pas diffusés, ont accepté d'être enregistrés. Une prise de notes sur papier était effectuée également, en parallèle à l'enregistrement, cette prise de note était prévue pour procéder ensuite à des recoupements, des rapprochements visuels ainsi qu'un codage (i.e. à l'aide de catégories conceptuelles) durant l'analyse. Le guide d'entretien prévoyait d'abord quatre questions générales, de manière à mieux connaître l'intervenant et sa compagnie avant d'entrer dans le vif du sujet. À la conclusion, nous avons proposé de fournir une copie de notre travail de recherche aux intervenants, ce que tous sauf un ont accepté.

3.2. Analyse des données

L'analyse des données qualitatives a été faite en suivant les principes de la théorie ancrée, c'est-à-dire de favoriser l'analyse en continu et le retour récursif aux matériaux de l'entretien (i.e. pas seulement les matériaux discursifs, mais également les observations faites durant l'entretien : gestuelle, intention de communication de l'intervenant, entre autres).

²³ La liste des intervenants se trouve en Annexe 1 ; les initiales utilisées ne sont pas les initiales des intervenants, mais des initiales codées, dans le but de respecter l'anonymat des intervenants.

²⁴ Le guide d'entretien utilisé se trouve en Annexe 2.

L'analyse des données s'est faite de la manière la plus manuelle possible. Après chaque entretien (i.e. quelques jours après, pour laisser à l'information le temps de décanter), je soulignais dans les notes papier les éléments qui m'avaient sauté aux yeux lors de l'entretien et je réalisais une synthèse de chaque entretien. Cette synthèse permettait d'éclairer les informations encore manquantes, les champs non encore explorés par rapport au guide d'entretien, et de mettre en lumière les suggestions et les renvois d'une personne à l'autre par les intervenants. Cela me permettait de délimiter plus clairement la direction que devraient prendre les entretiens suivants ; bien que posant toujours les mêmes questions (i.e. issues du guide d'entretien), il m'était loisible d'explorer plus particulièrement l'une ou l'autre dimension avec un intervenant précis.

En même temps, j'ai effectué un codage après chaque entretien²⁵, tout en réécoutant complètement chaque entretien, en mettant en évidence le plus possible de potentielles catégories conceptuelles. Ce codage est déjà le fruit d'une analyse primaire puisque j'ai utilisé des couleurs pour mettre en valeur les étiquettes de phénomènes qui qualifiaient une même thématique (e.g. pour la thématique « subvention », l'on trouvait des catégories telles que « je ne veux pas être subventionné en tant que mouvement d'Éducation permanente », « je trouve normal d'être subventionné par l'État », entre autres). Ce codage a évolué lors de l'analyse des différents entretiens, permettant d'apporter des nuances ou des précisions (e.g. l'étiquette « je trouve normal d'être subventionné par l'État » est devenue « je trouve normal d'être subventionné par l'État car c'est une redistribution de l'argent public à la société »).

Après avoir terminé les entretiens, j'ai construit huit matrices différentes²⁶, reprenant en données verticales les intervenants, dont les initiales ont été codées, et en données horizontales les étiquettes appliquées pendant le codage. Ces matrices ont permis de dégager des « unités », soit certaines catégories conceptuelles reprises par la majorité des intervenants (i.e. plus de la moitié), par quelques intervenants ou par seulement un ou

²⁵ Pour effectuer ce codage, je me suis basée sur les manuels d'analyse qualitative de Christophe Lejeune (2014) et de Miles et Huberman (2003). Cfr. LEJEUNE, Christophe. *Manuel d'analyse qualitative : analyser sans compter ni classer*. Louvain-la-Neuve : De Boeck, 2014, coll : Méthodes en sciences humaines. MILES, Matthew B. et HUBERMAN, A. Michael, Trad. par HLADY RISPAL, Martine. *Analyse des données qualitatives*. 2e éd. Bruxelles : De Boeck, 2003, coll : Méthodes en sciences humaines.

²⁶ Subventionnement, contraintes/autonomie/stratégies, rapports de travail avec la Fédération Wallonie-Bruxelles, « capacitation citoyenne » avant et maintenant, processus de théâtre-action comme « capacitation citoyenne », positionnement idéologique des intervenants, inscription dans une culture légitime et légitimation par l'institution, relations entre compagnies et positionnement dans le secteur des Arts de la Scène. Un exemple se trouve en Annexe 3.

deux intervenants. Elles ont également servi à comparer des profils (e.g. semblables, qui s'opposent, profils isolés, « exception à la règle », classes d'âge, positionnement géographique de la compagnie). Ces deux opérations ont permis d'affiner, clarifier et délimiter définitivement les catégories conceptuelles présentées dans la sous-partie « Analyse »²⁷.

3.3. Défis éthiques de la recherche

L'attention du lecteur doit être attirée par les biais possibles de cette enquête.

En ce qui me concerne, je suis une jeune chercheuse et il s'agissait de ma première recherche de cette ampleur. Je ne connaissais pas l'existence d'un secteur du théâtre-action en Belgique francophone avant d'entamer la recherche en 2017, bien que j'aie déjà entendu parler de théâtre appliqué dans d'autres pays. Je n'avais pas d'attente particulière en ce qui concerne les résultats de l'enquête, bien que je sois *a priori* très intéressée par tout domaine qui croise la culture et le social, car je me suis formée dans ces deux secteurs : langues et lettres romanes puis sciences sociales et politiques.

En ce qui concerne la démarche de recherche et les entretiens, un biais a pu se trouver dans la communication et la façon dont ils se sont déroulés. En début de chaque entretien, j'ai commencé par me présenter, évoquer mon parcours et le but de ma recherche. Si cette présentation pouvait inscrire les intervenants dans une certaine perspective, de telle sorte qu'ils s'interdisent de dire, plus loin, quelque chose qu'ils pensent être « hors-sujet », il était difficile de l'éviter, la plupart des intervenants demandant légitimement à connaître mon parcours et l'étendue de ma recherche. Il a fallu trouver un équilibre entre trop en dire et ne pas assez en dire.

De la part des intervenants, il pourrait exister trois biais. D'abord, bien que le questionnaire ait comporté des questions ouvertes, les intervenants ont pu souhaiter donner la « bonne » réponse, et ainsi masquer, volontairement ou involontaire, des éléments d'analyse importants sur, par exemple, la façon dont ils conçoivent la

²⁷ Pour délimiter les catégories conceptuelles, je me suis basée sur les manuels d'analyse qualitative de Paillé et Mucchielli (2012) et de Miles et Huberman (2003). Cfr. MILES, Matthew B. et HUBERMAN, A. Michael, Trad. par HLADY RISPAL, Martine. *Analyse des données qualitatives*. 2e éd. Bruxelles : De Boeck, 2003, coll : Méthodes en sciences humaines. PAILLE, Pierre et MUCCHIELLI, Alex. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin, 2012, coll : U. sciences humaines et sociales.

« capacitation citoyenne » à travers leur activité de théâtre-action. Ce possible biais, difficile à éviter complètement, doit être pris en compte. Un second biais, similaire au premier, a pu être le besoin pour certains intervenants de ne pas donner complètement leur point de vue, de par l'envie légitime d'éviter des conflits internes au secteur ; le secteur du théâtre-action professionnel est très petit (i.e. une vingtaine de compagnies qui comptent entre deux et une dizaine d'individus par compagnie) et tout le monde se connaît. Enfin, la situation des intervenants a pu être ambiguë. Certaines compagnies doivent leur survie et/ou l'emploi d'au moins un membre à la subvention de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Le poids de ces aides a pu jouer dans le fait de donner des réponses biaisées envers les institutions étatiques qui subventionnent le théâtre-action. Néanmoins, j'ai tenté de contrer le second et le troisième biais en assurant l'anonymat aux répondants, et en leur assurant que l'entièreté de leur discours ne serait pas divulguée tel quel à travers une diffusion de l'enregistrement ou une transcription complète de l'entretien. De plus, je n'ai pas de rapport personnel avec le secteur du théâtre-action en Belgique francophone, ce qui a pu encourager les intervenants à parler librement.

Enfin, un biais global de cette recherche peut être l'échantillonnage. D'une part, le nombre de personnes interrogées est peu élevé par rapport au secteur du théâtre-action subventionné en Belgique francophone. D'autre part, les résultats présentés sont le fruit d'une synthèse entre les discours concordants ou discordants de quatorze personnes, qui se sont exprimés selon leur propre perspective, leur passif, leur activité de théâtre-action et leur place dans une compagnie particulière. L'attention du lecteur doit être attirée sur le fait que l'analyse, bien que spécifique à la situation d'une partie des membres de compagnies de théâtre-action, ne peut pas être considérée comme une vérité absolue et représentative de chaque personne du secteur du théâtre-action subventionné en Fédération Wallonie-Bruxelles.

SOUS-PARTIE 4 : ANALYSE

Dans cette partie, j'expose les points-clés de l'analyse qui a été possible grâce aux réponses des intervenants aux questions du guide d'entretien. Dans le premier point, je cerne le concept de « capacitation citoyenne », c'est-à-dire la façon dont les comédiens-animateurs conçoivent la portée politique de leurs activités de théâtre-action. Il s'agit d'un processus dynamique, puisqu'étroitement lié à l'idéologie et à la pratique théâtrale du comédien-animateur. Ses impacts sur les participants aux ateliers sont en discussion... Le second point permet de mettre en lumière la façon dont la Fédération Wallonie-Bruxelles subventionne les compagnies de théâtre-action professionnelles, la légitimité symbolique que cela leur apporte et les difficultés que les compagnies connaissent dans leurs relations avec le pouvoir subsidiant. Enfin, je présente dans le troisième point les contraintes qui découlent du financement public, et la façon dont les compagnies s'y adaptent. Il existe des contraintes administratives et financières, intégrées dans un paradigme nommé « le discours du chiffre ». L'on parlera également de l'attitude de « résistance infiltrée », qui regroupe les formes de résistance aux contraintes jugées injustes par les comédiens-animateurs lors d'un processus de « capacitation citoyenne ».

Mais tout d'abord, qui sont ces hommes et femmes qui constituent le « secteur du théâtre-action subventionné en Fédération Wallonie-Bruxelles » ? Il s'agit de troupes de théâtre-action qui se composent de deux à une dizaine de personnes. Ce sont en général des comédiens professionnels (i.e. diplômés d'un Conservatoire de théâtre ou assimilé). Les compagnies ont généralement leur marque de fabrique, issue de l'histoire et du parcours de la compagnie et de ses membres, quant aux thématiques traitées (e.g. la résilience), aux méthodes utilisées (e.g. théâtre-forum) et aux publics (e.g. public scolaire, membres d'une association, usagers d'un CPAS). Comme dans tous les secteurs, certaines compagnies proches géographiquement ou idéologiquement travaillent sur des projets communs ; il existe également des inimitiés entre personnes ou compagnies. Certains intervenants ont déploré le manque de contacts et de projets communs dans l'ensemble des compagnies ; ce manque pourrait être comblé bientôt, puisqu'un poste est en train de se créer à la Fédération du Théâtre-Action pour une personne dont le rôle serait de faciliter les projets et les contacts entre les compagnies. Il existe cependant une unité du secteur autour des principes communs que sont la défense des droits et des devoirs des

comédiens-animateurs professionnels (à travers la Fédération du Théâtre-Action) et la promotion et la légitimation du théâtre-action en Belgique francophone (à travers le Centre du Théâtre-Action).

Quatorze membres des compagnies de théâtre-action subventionnées en Fédération Wallonie-Bruxelles ont accepté de répondre à mes questions. Les citations qui sont reprises dans ce travail leur sont attribuées de manière anonyme ; les initiales utilisées sont le fruit d'un codage et ne sont en aucun cas les initiales réelles des intervenants.

4.1. « Capacitation citoyenne » : un processus dynamique

Comment les membres des compagnies de théâtre-action présentent-ils et revendiquent-ils la portée « politique » de leur action aujourd'hui ? Comment leurs valeurs personnelles influencent-elles cette action ? Comment se positionnent-ils et questionnent-ils le « Théâtre de l'Opprimé », créé il y a plus de cinquante ans ?

4.1.1. Le processus de « capacitation citoyenne »

Lorsque les intervenants réfléchissent à la participation des compagnies aux débats et aux luttes de la société lors des cinquante dernières années, ils sont tous d'accord pour affirmer que cette participation a radicalement changé au cours des décennies. Dans les premières années, les compagnies étaient plus ouvertement militantes et elles étaient sollicitées par des groupes engagés ou militants pour leur savoir-faire artistique ; en résultait un travail essentiellement bénévole. Aujourd'hui, les compagnies sont sollicitées principalement par des partenaires issus du mouvement de l'Éducation Permanente, bien que d'autres partenaires soient possibles (e.g. une Commune). Ces partenaires ne demandent plus aujourd'hui aux collectifs d'être militants ou d'exprimer « visiblement » leurs convictions. Plus de la moitié des intervenants sont d'ailleurs en accord avec ce positionnement, en disant explicitement qu'ils ne se considèrent pas comme des militants : ils estiment faire un travail engagé, qui a du sens, mais pas de la militance. L'on remarque d'ailleurs une différence de générations (plusieurs intervenants y font eux-mêmes référence) : des membres plus jeunes reprochent à l'ancienne génération son positionnement idéologique « trop » visible, qui aurait donné au théâtre-action une

réputation qui rebuterait, encore aujourd'hui, de potentiels partenaires. En retour, des membres plus âgés reprochent à des jeunes un positionnement politique trop timide.

Aujourd'hui, la demande la plus courante qui émane des partenaires consiste à rassembler un petit groupe de personnes pour déterminer avec eux un sujet qui les touche, et construire collectivement une création basée sur ce sujet. Plus rarement, une compagnie interviendra avec un sujet bien précis en tête, bien que cela arrive lors de la construction de créations autonomes. La majorité des intervenants disent de leur action qu'ils « créent des ponts » entre des publics différents, pour (re)créer du collectif, ramener certains sujets dans l'espace public et en désacraliser d'autres encore tabous (e.g. la santé mentale).

C'est des personnes [qui vivent dans une institution fermée], ce qu'on tente de faire avec eux, c'est les ramener ici chez nous. Ils sont isolés dans leur institution. Déjà, le fait de nous avoir, nous, c'est un plus, parce qu'on vient de l'extérieur. [...] On tente de les mettre dans un cadre théâtral [...] On va tenter de les mélanger avec nos autres ateliers. [...] Le désir, c'est toujours ça [...] c'est de décloisonner les choses. HK, mai 2018.

Au sein de cette démarche, qui vise à « créer des ponts » entre des publics, se déroule le processus de « capacitation citoyenne ». C'est un terme emprunté à un intervenant, qu'il a utilisé comme traduction française d'*empowerment*, mais sans préciser ce que ce concept recouvrait pour lui. Dans ce travail, « capacitation citoyenne » est à comprendre comme « un processus qui permet aux usagers de l'atelier de théâtre-action (et, dans une moindre mesure, aux spectateurs des créations autonomes) de (re)prendre le contrôle sur leur vie ; ce processus de création collective vise à leur permettre d'exprimer leur parole, leurs dénonciations, de concrétiser la légitimité d'être entendus et compris en tant que citoyens à part entière ». C'est ce processus que presque tous les intervenants ont mis en évidence comme objectif premier²⁸ d'un atelier de théâtre-action, et c'est la forme « d'influence politique » la plus revendiquée.

Ils ont en revanche, pour la plupart, écarté la notion de « message » politisé ou militant à faire passer à un public ; ils revendiquent de ne pas porter « la bonne parole » à un public sur des sujets de société ou des sujets politiques.

²⁸ Quelques intervenants ont pointé le développement de compétences par les usagers comme faisant partie intégrante du processus de « capacitation citoyenne » (e.g. acquérir de la confiance en soi, s'affirmer, acquérir des compétences de communication ou d'argumentation) ; néanmoins, ce point est discuté par au moins deux intervenants, qui voient le développement de compétences comme un effet secondaire négligeable du processus de « capacitation citoyenne ». D'autre part, plus de la moitié des intervenants pensent que le « résultat » artistique (i.e. faire un « beau » spectacle de théâtre) n'est pas l'objectif principal lors d'une création collective.

Je dirais le théâtre-action tel que moi je l'envisage, il est politique dans la mesure où on travaille la créativité, d'un collectif et de chaque personne qui est dans ce collectif. Et pour moi, la créativité est plus dangereuse que tout le reste parce que quand on est créatif, on décode, comprend, on voit, on devient un grain de sable dans l'engrenage, et à un moment donné, on regarde le monde autrement, on regarde les choses autrement. KN, avril 2018.

Comme l'explique KN, la méthode revendiquée du processus de « capacitation citoyenne » est la co-construction d'un regard sur le monde ; il s'agit de décoder des phénomènes avec les usagers ou les spectateurs et de ne surtout pas proposer une « vérité ». Les comédiens-animateurs construisent également leur regard sur le monde pendant les créations collectives. HU signale d'ailleurs que les usagers ne seraient pas réceptifs à un transfert (peu souhaitable, à son avis) des revendications personnelles du comédien-animateur :

[Il faut] que ça vienne des gens, et ce n'est pas évident. Souvent, tu aurais envie de dire aux gens : « il faut dénoncer ça ! » [Si je dis :] « Demain, on y va : venez les gars, on va faire un spectacle qui dénonce [...], parce que c'est honteux ! » [Les usagers me répondraient :] « [...] ne me demande pas d'avoir deux combats. C'est ton combat à toi, ça, pas le mien. » HU, juin 2018.

4.1.2. Un processus marqué idéologiquement

Le processus de « capacitation citoyenne », défini ci-dessus, est-il un processus complètement ouvert ? Si la création collective part avant tout des usagers, et que les comédiens-animateurs ne se conçoivent pas comme des militants, en s'interdisant d'inférer un « message » orienté, cela signifie-t-il que n'importe quel discours peut être exprimé lors d'une création collective ? Même un discours qui s'opposerait aux valeurs personnelles du comédien-animateur ? Il n'y a pas de réponse tranchée à cette question, cela semble dépendre de la personnalité du comédien-animateur et de la finalité de la création collective. Pour OW, un atelier représente un espace de parole qui doit être complètement ouvert :

Il y a des gens qui parfois font émerger des trucs un peu durs, souvent ils commencent en disant : « je ne peux pas dire ça, je ne peux pas dire ça ! » Moi je dis : « si, on est là pour dire les choses aujourd'hui, donc dis ce que tu as sur le cœur ». On dit : « moi, je trouve qu'il y a trop d'étrangers », et alors là, il y a des propos qui sortent, qui sont vraiment très, parfois, difficiles pour moi à gérer : « Il faut empêcher les étrangers de venir ici, économiquement ils vont détruire l'économie » [...] Je crée un climat de tolérance où tout le monde a le droit de s'exprimer, donc si eux ils ressentent ça, ils ont le droit de le dire. OW, avril 2018.

OW trouve primordial de créer un climat de tolérance et d'ouverture absolues lors de ses ateliers. Cependant, cet exemple est tiré d'un atelier qui ne débouchera pas sur un « spectacle » final présenté devant un public. Pour HU, en revanche, il est inconcevable de laisser certains discours prendre le pas sur d'autres, surtout dans le cas où il s'agira de

monter une création collective sur le long terme, création qui débouchera sur la présentation d'un « spectacle » à un public :

C'est comment, collectivement, poser un problème, se révolter face à un problème et ensemble, le déconstruire et trouver des solutions concrètes ; c'est ça notre travail, avec une responsabilité et des choses - là, je suis un peu plus radical – non négociables. Je m'explique : on va faire une création collective avec toi, tes copines et tes copains, sur les violences conjugales, on va faire une scène où tu te fais taper, le mec il gueule [...] on fait une scène comme ça, horrible [...], et après on fait une scène où on voit le monsieur [...] on comprend que petit, il a été violé, frappé, *et cetera*, ça crée de l'empathie, c'est nuancé... Mais si le public sort en disant : « ouais, il a quand même cogné dessus, mais quand même, le pauvre, ouais, ça va, je peux comprendre ». Là, pour moi, on perd le fil, si les gens sortent en disant « ouais, frapper sur une bonne femme, c'est vrai que ça peut se justifier dans certains cas », non ! Parce que politiquement et en termes de citoyens, on ne peut pas frapper sur les gens, point, point, point, c'est non négociable. HU, juin 2018.

HU laisse donc s'exprimer des opinions qu'il ne partage pas lors de la création collective (e.g. « si un homme a eu une enfance malheureuse, cela justifie dans certains cas qu'il frappe sa femme, une fois adulte »), mais ne permet pas que ces opinions soient insérées dans le spectacle final.

Les deux exemples ci-dessus peuvent illustrer la différence entre *applied theatre* et *applied drama*, soit deux pratiques théâtrales dont la finalité est différente : une création de théâtre appliqué conduira à une représentation finale, ce qui n'est pas le cas d'une création d'*applied drama*. Lors de la création collective, la dynamique est donc différente, tant pour les usagers que pour les comédiens-animateurs. Les professionnels du théâtre-action en Belgique francophone semblent conscients de cette différence et peuvent s'adapter à ces dynamiques différentes ; néanmoins, l'on remarque l'importance donnée au compromis où le comédien-animateur a le dernier mot lorsqu'il s'agit d'aboutir à un « spectacle » final à présenter à un public.

Est-il dès lors possible de créer un « spectacle » final sans que le comédien-animateur « régleme » la création par ses valeurs ? Cette façon de faire existe en Belgique francophone, mais elle est rare. Le processus de « capacitation citoyenne » est alors tout à fait différent ; le comédien-animateur en appelle à la complexité de la réalité et à la capacité de réflexion des gens (i.e. usagers et spectateurs) qui participent à une création collective.

Je pense que les gens, même les enfants, on n'a pas besoin de leur montrer des choses trop manichéennes pour, quelque part, faire la propagande de nos idées politiques. [...] On peut faire ça aussi, un théâtre complètement messianique [hors du théâtre-action] qui consiste à simplement dire ce qu'il faut penser, ce qu'ils doivent penser [...] Nous, on dit plutôt aux gens qu'il faut penser, mais pas nécessairement ce qu'il faut penser. TK, mai 2018.

Si cette vision du processus de « capacitation citoyenne » est rare, c'est parce que nuancer les personnages des Opprimés et des Oppresseurs pour ne pas imposer ses valeurs personnelles aux usagers (e.g. en justifiant certains actes de l'Oppresseur) dans le cadre d'une création collective revient à opérer une importante remise en question des fondements idéologiques du « Théâtre de l'Opprimé ». En effet, le « Théâtre de l'Opprimé » théorisé par Augusto Boal suppose des Opprimés et des Oppresseurs très délimités ; de plus, le « Théâtre de l'Opprimé » a été théorisé dès sa création dans une perspective de classes sociales dominantes et dominées, idéologiquement marquée à « gauche ». Transformer le processus de « capacitation citoyenne » revient pour certains intervenants à transformer la substance même du théâtre-action, où idéologie et pratique théâtrale sont étroitement mêlées. Ainsi, presque tous les intervenants défendent le processus de « capacitation citoyenne » en accord avec les théories de Boal, et défendent explicitement ou implicitement des convictions politiques « de gauche ». Ils s'opposent à des concepts tels que le capitalisme, l'économie de marché, l'individualisme ou la concurrence. En minorité, TK relève donc la relative impossibilité de critiquer ce positionnement de l'artiste à « gauche » au sein du mouvement du théâtre-action.

La présence d'un Oppresseur veut dire « le système de papa », c'est maintenant que je le sais, ça. Le théâtre-action est loin d'être le seul secteur où c'est comme ça [...] Il faut toujours, à un moment donné, montrer et dire que tout ça, c'est de la faute du capitalisme, par exemple, ou que tout ça, c'est de la faute du consumérisme ou de l'Amérique, ou en tout cas du « système de papa ». En fait, on peut tout faire, sauf prendre la défense, d'une manière ou d'une autre, du système qui nous a vus naître. La trahison est là, en tant qu'artiste. Ou alors on est un artiste de « droite ». C'est très manichéen. TK, mai 2018.

La question de savoir si un processus qui prend distance par rapport aux théories d'Augusto Boal (i.e. en n'identifiant pas clairement d'Opprimé et d'Oppresseur, ou en les nuanciant) est encore un processus de théâtre-action ne peut être tranchée ; il est cependant certain que le processus de « capacitation citoyenne » se ressent du positionnement idéologique des comédiens-animateurs.

4.1.3. Les impacts de la « capacitation citoyenne »

La question des impacts du processus de « capacitation citoyenne » est, presque par nature, impossible à trancher. Alizée Gardien s'est attaquée à cette question dans son mémoire en tentant de détecter l'impact d'une pièce de théâtre-action sur « l'engagement » de jeunes du secondaire, observant ainsi qui avait posé des actes concrets (e.g. s'engager dans une association sans but lucratif) après avoir assisté à la

représentation d'une création autonome. La conclusion indique des impacts concrets pour quelques-uns de la trentaine de jeunes interrogés, mais sur le court-moyen terme (Gardien, 2016). Sur un plus long terme, comment, en effet, distinguer dans la vie des usagers qui ont participé à une création collective ou qui ont assisté à une création autonome des impacts qui seraient imputables sans aucun doute au processus de « capacitation citoyenne » ?

Lorsque les intervenants sont interrogés sur ce sujet, la plupart ne prennent pas position. Deux intervenants sont convaincus du fait que le processus de création collective a des impacts perceptibles et positifs dans la vie des usagers. Seul NO réinterroge les impacts potentiels du processus de « capacitation citoyenne », en lien avec des expériences contrastées vécues en tant que comédien-animateur.

Réellement, l'impact que tu as, tu ne sais pas le mesurer. Dernièrement, j'ai reçu des nouvelles d'une nana avec qui j'ai fait un atelier [...] C'était une nana [...] qui se faisait taper par ses frères devant son père, sa mère – son père tapait aussi, sa mère ne disait rien. [...] Puis il y avait un autre gars [...] dans le spectacle, c'était le personnage [manipulateur]. Je viens d'apprendre qu'elle est [...] en prison, parce que le même [gars l'a poussée à commettre un délit], et elle s'est fait coffrer. [...] Est-ce que le fait qu'il fasse un atelier, où il joue un [manipulateur], ne l'a pas influencé [...] ? Je me pose ce genre de questions. [...] Qu'est-ce que ça favorise ? Parce que dans une création collective, tu pars toujours de ce que les gens sont, tu ne leur imposes pas un personnage, tu cherches au fond de chacun quels sont les personnages qui les habitent, et tu en fais émerger un [...] Lui il avait un côté, déjà à l'époque, un peu manipulateur, un peu grande gueule [...] Est-ce que moi je l'ai encouragé ? Je n'en sais rien. [...] Elle a fait mon atelier, pourtant. C'est pas miraculeux. [...] La confiance en eux, oui, mais pour quoi faire ? Ça nous échappe. La confiance en eux, si c'est pour être plus fort contre les autres... NO, mai 2018.

NO nuance néanmoins son propos en précisant ensuite qu'il pense que son action a des conséquences positives, sinon il ne ferait pas ce métier.

4.1.4. Synthèse

Les résultats fournis par les intervenants semblent confirmer l'analyse que Rachel Brahy a pu faire quant à l'aspect politique présent lors d'ateliers de théâtre-action, d'une part à travers le discours des usagers, qui permet une réinvention de soi et une affirmation de la valeur et de la présence légitime de chacun, ce qui est ici appelé le processus de « capacitation citoyenne », et d'autre part à travers la création d'un espace-temps propre pour la création collective (Brahy, 2011). Le processus de « capacitation citoyenne » est néanmoins autant issu des usagers que des comédiens-animateurs (i.e. co-construit), ce dont Brahy parle peu. Au fil des décennies, la dimension ouvertement militante semble avoir disparu du processus de « capacitation citoyenne », processus qui

demeure cependant idéologiquement marqué. Avec l'évolution des compagnies et le renouvellement des générations de comédiens-animateurs ainsi que des participants et des publics, le processus de « capacitation citoyenne » et les fondements du « Théâtre de l'Opprimé » sont (ré)interrogés et parfois modifiés.

4.2.(Dé)financement du théâtre-action par la Fédération Wallonie-Bruxelles

La première partie de l'analyse décrit la façon dont les membres des compagnies de théâtre-action interrogés conçoivent leur engagement politique à travers leur travail, et le processus de « capacitation citoyenne » idéal... La seconde partie de ce travail va éclairer les modalités de financement du théâtre-action en Belgique francophone, l'apport de légitimité que cela lui confère, et analyse comment les politiques culturelles sont ressenties et vécues par les membres des compagnies de théâtre-action.

4.2.1. Reconnaissance de l'État : une subvention vitale, une légitimité acquise ?

Actuellement, les compagnies reconnues comme « compagnies de théâtre-action » sont intégrées dans la division de « théâtre adulte », du Service Général de la Création Artistique²⁹. Elles sont financées directement à travers des contrats signés avec la Fédération Wallonie-Bruxelles, appelés « contrats-programmes », qui couvrent une période de cinq ans (le dernier en date a été conclu en 2017 pour la période 2018-2022). Le montant de la subvention annuelle allouée aux compagnies va de 60.000 euros (i.e. la subvention minimale potentiellement allouée pour un contrat-programme conclu en 2017) à 100.000 euros, seules trois compagnies (et le Centre du Théâtre-Action) atteignent ou dépassent les 100.000 euros de subvention annuelle³⁰. Pour la plupart des compagnies contrat-programmées, la subvention sert donc à des frais de fonctionnement (i.e. généralement pour les salaires des comédiens-animateurs). De plus, les compagnies peuvent être également subventionnées indirectement, à travers l'emploi de comédiens-animateurs sous le statut d'APE³¹.

²⁹ Un organigramme de la position du théâtre-action au sein de ce service se trouve en Annexe 5.

³⁰ Une liste des subventions annuelles des compagnies contrat-programmé pour la période 2018-2022 se trouve en Annexe 4.

³¹ Aides à la Promotion de l'Emploi : il s'agit d'un dispositif qui vise à promouvoir l'engagement dans les secteurs non-marchands (notamment le secteur socio-culturel). L'employeur (qui peut être un collectif) reçoit des avantages quand il engage et emploie un demandeur d'emploi sous le statut APE, comme le fait

Pour toutes les compagnies, mais notamment les plus petites (i.e. constituées de deux ou trois membres), la subvention de la Fédération Wallonie-Bruxelles est vitale ; tous les intervenants l'ont confirmé. Un autre point qui fait consensus parmi plus de la moitié des intervenants est le fait que la subvention de l'État, tout indispensable qu'elle est, n'est pas suffisante pour permettre à une compagnie de fonctionner uniquement sur cette base ; il est nécessaire de trouver d'autres sources de financement (e.g. par la vente de spectacles et par l'animation d'ateliers pour des partenaires, entre autres). Le dernier constat consensuel chez plus de la moitié des intervenants est la satisfaction, le fait de trouver normal d'être subventionné par l'État belge pour leur activité.

Comment se fait-il qu'une majorité d'intervenants trouvent normal ou soient satisfaits d'être subventionnés par l'État ? J'ai dégagé trois raisons. La première raison, c'est que la comparaison avec d'autres pays se fait toujours en faveur du statut de comédien-animateur de théâtre-action subventionné. Environ la moitié des intervenants ont des rapports avec des membres de compagnies d'autres pays (e.g. Canada, Italie, Maroc, République démocratique du Congo) et les statuts des comédiens-animateurs là-bas semblent toujours plus précaires qu'en Belgique.

Moi, je ne voudrais pour rien au monde fonctionner comme ça parce que, ce que j'ai remarqué, c'est qu'ils reçoivent des commandes ; c'est des mécènes, des gens qui vont leur faire des donations [...] Le problème, c'est que quand tu fonctionnes sur commande, déjà, tu es tout le temps dans le stress de devoir trouver de l'argent, donc ce n'est pas confortable comme sécurité financière [...] Et puis, ils doivent parfois accepter des choses où ils ne sont pas forcément en accord avec le projet [...] ils sont pressés par le temps, ils ne prennent pas le temps de créer une relation avec des publics, ils créent beaucoup de spectacles professionnels, ils font beaucoup moins d'ateliers que nous [...] Contrairement à ici où, parce qu'on est subventionnés par l'État et parce qu'on a des fonds structurels qui nous permettent de vivre, de payer le loyer des bureaux et les employés, on peut déjà beaucoup plus prendre le temps de créer une relation avec notre public. OW, avril 2018.

À la question de savoir s'il existe des contraintes impliquées par le statut de compagnie subventionnée par l'État belge lors de la production, de la création ou de la diffusion d'une création collective, OW minimise les contraintes en Belgique et souligne celles d'une compagnie de théâtre-action non-subventionnée (i.e. non-belge). Le premier problème signalé par plusieurs intervenants concerne la sécurité financière personnelle des comédiens-animateurs : souvent, les comédiens-animateurs non-belges doivent pratiquer un métier alimentaire, et contribuer aux activités de leur compagnie de manière

de pouvoir payer des cotisations sociales diminuées et de recevoir un subside pour l'employé sous statut APE. Cfr. SERVICE PUBLIC WALLON DE L'EMPLOI ET DE LA FORMATION (FOREM). *Aides à la promotion de l'emploi (APE)*. In Service Public Wallon de l'Emploi et de la Formation (Forem) [en ligne]. Consulté le 28/06/2018. Disponible sur : <https://www.leforem.be/particuliers/aides-financieres-aides-promotion-emploi.html>

bénévole. Cela implique un rythme de vie soutenu pour les personnes, et une plus ou moins grande insécurité financière pour les compagnies, selon les situations. Cette insécurité implique parfois de monter des projets qui ne correspondent pas aux valeurs de la compagnie, problème qui est, selon les dires de certains intervenants, évacué en Belgique (ce point sera traité dans la troisième partie de l'analyse, cfr. « Capacitation citoyenne » et (dé)financement : un fonctionnement en tension). Enfin, un dernier problème signalé concerne la qualité du travail avec les usagers ; la contrainte impliquée par le manque d'argent et la recherche chronique de nouveaux projets empêche les travailleurs de nouer un lien sur le long terme avec les usagers. En revanche, la possibilité de créer un programme de travail sur cinq ans, grâce aux contrats-programmes, a été signalée comme un facteur de travail de qualité. Les échanges avec les membres de compagnies non-belges et l'observation de leurs conditions de travail mènent logiquement les intervenants à conclure que la situation des travailleurs du secteur du théâtre-action en Belgique francophone est enviée ailleurs, et donc enviable.

La deuxième raison qui explique la satisfaction des intervenants d'être subventionnés par l'État pour leur travail, c'est une raison idéologique et philosophique : trois intervenants estiment qu'il s'agit d'une juste redistribution de l'argent public à la société (i.e. les impôts que tout un chacun donne à l'État pour créer une manne commune) que de favoriser le travail avec des publics économiquement et/ou culturellement défavorisés. L'importance de leur travail en première ligne est mise en évidence, en opposition claire avec le théâtre « traditionnel ».

La troisième raison, qui est liée à la seconde, est la légitimité qu'une reconnaissance et une subvention étatique apporte au secteur du théâtre-action. Il a fallu des années de revendications (i.e. depuis les années 1980) pour aboutir à une inclusion du théâtre-action dans les Arts de la Scène, grâce au décret de 2003 qui définit le théâtre-action comme une « pratique théâtrale qui poursuit avec des personnes socialement et culturellement défavorisées, des objectifs socioculturels ». Cette demande de reconnaissance était autant liée à la recherche d'un financement stable qu'à une quête de légitimité, qui est toujours d'actualité. L'opposant en première ligne à cette quête de légitimité, c'est le secteur du théâtre « traditionnel ».

Presque tous les intervenants revendiquent la nature artistique de leur démarche, et expriment une frustration de ne pas (toujours) être reconnus en tant qu'artistes à part

entière, notamment par le secteur du théâtre « traditionnel », qui les confond parfois avec des agitateurs politiques, des membres à part entière de l'Éducation permanente, ou des thérapeutes, ce qu'ils rejettent farouchement.

Il faut voir si c'est un rejet [du théâtre-action] de forme ou de fond. [...] Est-ce que ce sont des questions qui touchent la pertinence de la pratique du théâtre avec des amateurs ? Pour eux [certains représentants du théâtre « traditionnel »], c'est parfois comme ça, c'est faire monter des amateurs sur scène et les faire parler de leurs problèmes. YO, mai 2018.

La question soulevée par YO est de savoir pourquoi le théâtre-action est ainsi mis au ban par le théâtre « traditionnel » en Belgique francophone. Il y aurait, selon la moitié des intervenants, une concurrence idéologique entre le théâtre-action et le théâtre « traditionnel », le premier s'inscrivant dans l'action concrète et quotidienne et étant marqué idéologiquement et politiquement, tandis que le second s'inscrirait dans une démarche de construction d'objet esthétique (ce qui n'empêcherait pas que des projets idéologiquement marqués soient créés sous la bannière de théâtre « traditionnel », surtout si l'on considère le « théâtre politique » comme un paradigme, à la façon de Nancy Delhalle³²). Il faut cependant aussi considérer l'hypothèse d'une concurrence au niveau des moyens de subsistance. Le théâtre « traditionnel » et le théâtre-action sont tous deux subventionnés au sein du même service par la Fédération Wallonie-Bruxelles, le Service Général de la Création Artistique. En considérant l'investissement prévu en 2018 par le SGCA³³, l'on constate que la subvention du secteur du théâtre-action est de 1 749 000 euros, soit 1.7 % de l'enveloppe allouée aux Arts de la Scène, tandis que le Théâtre National en reçoit 6 451 000 euros, soit 6.4 % de la même enveloppe³⁴. Cette subvention au théâtre-action ne semble pas mettre en danger la subvention du théâtre « traditionnel », mais le sentiment de concurrence peut exister dans un environnement où les subsides se réduisent³⁵... Un intervenant signale la concurrence qui existe dans tout le secteur socio-culturel, qui serait caractérisé en 2018 par une abondance de propositions culturelles et

³² Pour cette différence, cfr. Le théâtre(-action), un art politique ?

³³ Ces chiffres sont disponibles sur le site internet officiel du SGCA. Cfr. FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES – SERVICE GENERAL DE LA CREATION ARTISTIQUE (SGCA). *Budget 2018*. In Service Général de la Création Artistique [en ligne]. Consulté le 26/06/2018. Disponible sur : <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=16423>

³⁴ Le « reproche » qui émane des intervenants quant à cette répartition n'est pas de recevoir moins d'argent, en termes absolus, que le Théâtre National. Ils estiment recevoir peu d'argent au regard de leur travail, qui touche des personnes précarisées en grand nombre, tandis que l'importante subvention du Théâtre National ne profite *in fine* qu'à quelques pourcents de la population économiquement aisée qui se déplace dans les théâtres.

³⁵ La façon dont les politiques culturelles sont ressenties par les acteurs du secteur du théâtre-action est analysée au point suivant. Cfr. (Dé)financement du secteur socio-culturel ; la fin du « cas unique au monde » ?

un « consumérisme culturel » des publics. L'on a déjà dit que la subvention annuelle allouée aux compagnies de théâtre-action était vitale pour la plupart des compagnies ; se battre pour l'obtenir face à d'autres secteurs augmenterait-il d'autant les tensions entre secteurs des Arts de la Scène ? En pratique, deux instances peuvent influencer la décision du Ministre d'accorder une subvention à une compagnie : le Conseil de l'Aide aux Projets Théâtraux (i.e. CAPT), qui « a pour mission de donner au Ministre des avis sur les demandes d'aides ponctuelles relatives à des projets de spectacles théâtraux » et le Conseil de l'Art Dramatique (i.e. CAD), qui « a pour mission de formuler tout avis ou recommandation sur la politique menée dans le secteur du théâtre et, en particulier, sur l'opportunité d'octroyer une convention ou un contrat-programme aux opérateurs œuvrant dans le champ théâtral »³⁶. Deux intervenants assurent que de la concurrence et de la domination symbolique existent dans ces instances.

Dans la partie théorique, la question était posée de savoir si le théâtre-action était intégré dans la culture légitime en 2018 en Belgique francophone. La réponse est « pas encore ». Le théâtre-action demeure un *outsider* au sein des Arts de la Scène, au vu du rejet du théâtre « traditionnel ». Une concurrence interne, au sein même des institutions de représentation, demeure vivace. Mais pour juger de l'intégration du théâtre-action dans la culture légitime, il faut interroger le grand public. Or, si les intervenants n'ont pas de doute quant à l'utilité et le bien-fondé de leur action auprès des publics fragilisés, en partenariat avec des structures de l'Éducation permanente, ils déplorent quasi-unanimement une absence de (re)connaissance du théâtre-action par le grand public³⁷, et un système qui tourne en rond et reste toujours connu au sein du même réseau (e.g. autres compagnies de théâtre-action, partenaires de l'Éducation permanente). Cela pourrait s'expliquer par le peu d'information diffusée dans les médias au sujet du théâtre-action.

La volonté de certains membres de la génération des fondateurs de faire reconnaître le théâtre-action par l'État n'est donc pas anodine : une reconnaissance et une subvention annuelle augmentent la légitimité du théâtre-action comme démarche culturelle et artistique. Cependant, même au niveau de l'État, quatre intervenants au

³⁶ Les missions du CAPT et du CAD sont reprises sur le site internet officiel du Service Général de la Création Artistique. Pour plus d'informations, je renvoie à ce site. Cfr. FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES – SERVICE GENERAL DE LA CREATION ARTISTIQUE (SGCA). *Instances d'avis (CAD, CTEJ, CAPT, CTA)*. In Service Général de la Création Artistique [en ligne]. Consulté le 17/07/2018. Disponible sur : <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=instancesdavis>

³⁷ Non-connaissance soit de sa spécificité par rapport à d'autres démarches théâtrales, soit simplement de son existence en Belgique francophone.

moins se plaignent explicitement de la non-connaissance de leurs pratiques et de leurs spécificités. Le souhait d'un intervenant pourrait justement être traduit par cette volonté d'intégrer la culture légitime, aux frontières de laquelle se trouve encore le théâtre-action, en ce qu'il estime possible et souhaitable que le théâtre-action devienne la « vitrine » de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

[Je voudrais que le théâtre-action] soit connu par plus de monde ; c'est un petit monde, les gens ne connaissent pas. On a l'impression que tout le monde connaît quand on est dans son petit monde, quand on est dans son quotidien [...] On ne sait pas bien ce que c'est, parfois les gens pensent que c'est du théâtre-forum [...], chaque fois, on dit : « mais non, c'est une forme, le théâtre-forum » [...] Le théâtre-action c'est une philosophie, c'est une vision de l'art, c'est une certaine vision de l'art du théâtre. Mais c'est peut-être aussi que les médias ne font pas suffisamment leur rôle [...] Le théâtre-action, en tous cas, ce n'est pas la vitrine de la Fédération Wallonie-Bruxelles. [...] La vitrine, ça va être des grands projets spectaculaires. KN, avril 2018.

Au vu de tous ces éléments, il devient aisé de comprendre pourquoi les membres des compagnies souhaitent avoir et conserver une subvention de l'État : elle permet une stabilité des finances des compagnies et une perspective de travail sur le long terme. Selon eux, elle permet aussi plus d'indépendance et un travail plus qualitatif avec les usagers que dans les compagnies non-subsidées. Enfin, elle établit légalement et symboliquement le théâtre-action comme une pratique culturelle et artistique légitime.

4.2.2. (Dé)financement du secteur socio-culturel ; la fin du « cas unique au monde » ?

En ce qui concerne les politiques culturelles, une majorité des intervenants se positionne en faveur d'une augmentation de l'investissement de l'État dans le secteur socio-culturel, ce qui n'est pour l'instant pas le cas.

C'est déjà bien par rapport à d'autres pays, en effet, qu'on soit reconnu, qu'on soit subventionné ; maintenant, c'est sûr qu'on constate aussi pas mal de restrictions budgétaires, de décisions sur lesquelles on n'est pas d'accord... Ici, avec le nouveau contrat-programme, par exemple, on n'a pas eu une grande augmentation au vu de ce qu'on fait, ça, on ne l'a pas super bien pris. ZN, avril 2018.

En effet, le financement du secteur socio-culturel n'est pas la priorité du gouvernement libéral actuel (2014-2019). Des intervenants ont fait part de leurs inquiétudes quant à la future potentielle diminution de cette subvention, notamment à travers la réforme prévue des points APE³⁸, car de nombreux comédiens-animateurs sont engagés sous ce statut.

³⁸ Une réforme du dispositif APE a été actée en 2018 par le gouvernement fédéral et approuvée par les gouvernements régionaux. Le dispositif APE est appelé à disparaître (dès le 1 janvier 2019, avec une période de transition de deux ans, soit jusqu'au 31 décembre 2020) : les budgets consacrés aux subventions

Six intervenants décodent, sans la restreindre à leur secteur, une attitude du gouvernement qui « divise » les subsides « pour mieux régner », à l’instar de la concurrence décrite ci-dessus entre le théâtre « traditionnel » et le théâtre-action. La position de concurrence des intervenants quant au secteur du théâtre « traditionnel » est mêlée de ressentiment et de volonté de conciliation ; si la plupart ressentent toujours fortement le rejet du secteur du théâtre « traditionnel », et ne tiennent pas nécessairement à conclure de projets communs, HK nuance, tant pour la conclusion de projets en commun, que pour permettre une résistance plus efficace aux décisions du pouvoir subsidiant.

On sent que les gens sont isolés dans leur truc. [...] Il faut tirer la couverture de son côté [...] Il faudrait que tout le milieu artistique théâtral se mette ensemble, qu’il n’y ait plus de distinction de quoi que ce soit, pour réclamer, pour être beaucoup plus forts, chacun avec ses spécificités. Je ne demande pas à tous les comédiens [issus du théâtre « traditionnel »] de travail sur le terrain [...] Il ne faut pas enlever à l’un pour remettre à l’autre. HK, mai 2018.

Une hausse d’investissement dans le secteur du théâtre-action et, par extension, dans le secteur socio-culturel, serait bénéfique à tous selon ZN : non seulement aux citoyens qui profiteraient d’une offre culturelle forte, à l’État *in fine* à travers la « consommation » des citoyens de l’offre culturelle, et bien sûr, aux professionnels, non seulement dans une perspective synchronique, mais également dans une perspective de pérennité, puisque cela permettrait d’engager de jeunes comédiens-animateurs et d’assurer le futur de la compagnie.

Il faudrait vraiment, vu qu’on travaille avec les institutions, que de ce côté-là il y ait une revalorisation de la culture, qu’il y ait vraiment un réinvestissement dans la culture, parce c’est même pas utopique, si on investissait dans la culture, c’est aussi une manière de renflouer les caisses de l’État, c’est juste qu’ils ne veulent pas le faire, c’est une vision tout à fait différente. ZN, avril 2018.

Deux autres intervenants, comme ZN, décodent le choix du (dé)financement du secteur socio-culturel en termes de choix politiques, qui sont évidemment guidés par l’idéologie des décideurs. La conséquence de ce choix est que les compagnies de théâtre-action sont amenées à se tourner (comme dans d’autres pays) vers le subventionnement privé par des entreprises, des mécènes ou des petits donateurs privés (e.g. familles, amis des comédiens-animateurs). Cette conséquence et ses implications (évoquées plus haut :

des employés sous statut APE seront directement intégrés dans les budgets des employeurs concernés (Ministères, Communes, CPAS, asbl, entre autres). L’inquiétude suscitée par cette réforme est liée au nombre de gens employés sous statut APE (environ 60.000 en Fédération Wallonie-Bruxelles), à la potentielle disparition de ces emplois et à l’importance structurelle que cette subvention a prise dans de nombreux secteurs, notamment le secteur socio-culturel. Cfr. ALDA GREOLI. *Réforme APE – Réponse de la ministre Alda Greoli face aux craintes du secteur culturel*. In Musées et Société en Wallonie [en ligne]. Le 03 avril 2018 [consulté le 09/07/2018]. Disponible sur : <http://msw.be/2018/04/03/reforme-ape-reponse-de-ministre-alda-greoli-face-aux-craintes-secteur-culturel/>

obligation de consacrer une grosse partie de son temps à chercher de l'argent, obligation d'accepter des commandes, perte de qualité de travail en termes de temps et de lien créé avec les usagers, entre autres) sont vues comme une mauvaise chose par les intervenants. ZN parle de déresponsabilisation du financement :

Dans le théâtre-action, généralement, l'argent public suffisait. L'argent public de la Fédération Wallonie-Bruxelles, mais aussi des Provinces, des Communes, tu vois, il y avait ça aussi comme partenaires... Qui sont toujours des partenaires, mais c'est de plus en plus dur d'être financé par le public, et donc on est obligé de plus en plus de se tourner vers le privé. Il y a beaucoup de gens aussi qui font du *crowdfunding*, mais ça, ça pose problème à beaucoup de personnes. Donc moi, [j'ai envie] de le faire, mais en même temps ça m'interroge. J'en parlais avec [...] récemment, ici, c'est vrai que c'est déresponsabiliser tous ceux qui devraient, en fait, te payer, le pouvoir public ou même le monde du privé [de l'entreprise] éventuellement. Parce que le *crowdfunding*, finalement, moi je n'ai jamais fait, mais cette personne qui dans sa compagnie l'a déjà fait, elle me disait « mais finalement, c'est la famille et les amis qui te financent un spectacle ». Quand tu y penses, c'est quelque chose qui n'est vraiment pas normal. ZN, avril 2018.

Il existe au moins une instance d'avis mixte, qui est supposée porter les revendications du secteur des Arts de la Scène à l'attention du Ministère de la Culture : le Comité de Concertation des Arts de la Scène (i.e. CCAS). Cependant, cette instance ne semble avoir que peu de poids actuellement pour influencer la question du (dé)financement du secteur socio-culturel par le pouvoir public.

Le « cas unique au monde », le théâtre-action subventionné par l'État, va-t-il bientôt devenir le « cas comme tout le monde » ? Avec une baisse ou un statu quo de subsides pour des activités qui augmentent, et dans un contexte de « consumérisme culturel » où il est toujours plus important de se démarquer, le petit milieu du théâtre-action risque de se retrouver prisonnier de lui-même... À moins que son statut d'*outsider* lui permette de se démarquer ? Deux intervenants remarquent en effet un retour d'engouement pour les processus de création collective depuis quelques années ; peut-être la chance pour le théâtre-action de s'imposer enfin comme acteur culturel incontournable de la Fédération Wallonie-Bruxelles, non seulement auprès de ses partenaires habituels, mais aussi auprès d'un public plus large ?

4.3.« Capacitation citoyenne » et (dé)financement : un fonctionnement en tension

Lorsque l'on cherche à explorer les éventuelles contraintes qui découlent du financement public, la moitié des intervenants commencent par revendiquer que, malgré leur intégration dans les Arts de la Scène et leur subventionnement à travers un contrat-programme, les compagnies demeurent autonomes et libres de faire et dire ce qui leur

plait en termes de contenu ; cela est garanti explicitement dans le décret d'avril 2003.³⁹ En revanche, ils mettent en évidence des contraintes financières et administratives. Elles sont insérées dans un paradigme qui touche tout le secteur socio-culturel, le « discours du chiffre », c'est-à-dire les exigences toujours plus nombreuses de résultats quantifiables. Lorsque l'on analyse de manière plus poussée la relation des compagnies avec le pouvoir subsidiant, l'on s'aperçoit qu'il existe des « paradigmes intouchables », c'est-à-dire des contenus idéologiques ou des sujets de société qu'il est impossible de discuter. Une partie des comédiens-animateurs pratiquent alors la « résistance infiltrée », qui est un mélange d'attitudes de défis et d'auto-censure face aux « paradigmes intouchables », permettant ainsi de conserver une dimension subversive lors du processus de « capacitation citoyenne ».

4.3.1. Le « discours du chiffre »

Les contraintes financières et administratives sont mises en évidence par la majorité des intervenants : l'on parle de budgets, de rapports d'activités, de justification d'activités, entre autres, exigés par le pouvoir subsidiant. Environ la moitié des intervenants justifient d'ailleurs l'existence de ces contraintes : elles semblent constituer une contrepartie raisonnable de la subvention reçue et de la légitimation symbolique de la démarche de théâtre-action (i.e. démarche artistique menée par des professionnels). Cependant, plusieurs intervenants dénoncent, eux, ces contraintes financières et administratives qui pèsent sur le processus de création collective, et plus particulièrement au début d'un projet (i.e. lors de la demande de subsides, de la production et de la création d'une création autonome ou d'un atelier) et à la fin (i.e. lors de l'évaluation). Ces contraintes sont contenues dans un paradigme idéologique qui domine le secteur socio-culturel en Belgique francophone, que j'appelle le « discours du chiffre ».

Un premier point problématique qui résulte du « discours du chiffre » est l'importance du travail de justification des activités et des finances engagées. Le discours quantitatif est le seul discours admis et valable en amont et en aval d'un projet, jugent

³⁹ « Article 3. - § 1er. Les conditions de reconnaissance ou de subventionnement et leur mise en œuvre ne portent pas atteinte à la liberté d'expression ». Cfr. Décret-cadre du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène, consultable en version pdf sur le site internet officiel du Service Général de la Création Artistique (Ministère de la Culture – Fédération Wallonie-Bruxelles). <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=7457>

plusieurs intervenants. C'est la course, non seulement aux subsides, mais également au nombre de participants. Les budgets se complexifient au-delà de la logique, et il faut en rentrer plusieurs par an. Un intervenant explique que le travail administratif est extrêmement lourd, prend beaucoup de temps et atteint un niveau de complexité parfois kafkaïen. De plus, l'aide reçue du Ministère est fragmentaire car les employés sont aussi perdus dans les niveaux de complexité que les membres des compagnies de théâtre-action :

Tu vois, il y a aussi de grosses incohérences, c'est que maintenant il y a la politique de « l'artiste au centre », c'est ça qu'ils disent, « l'artiste au centre »⁴⁰ ; donc il faut privilégier les artistes, et en même temps il y a une complexification de ce qui est la partie administrative, de gestion d'une compagnie [...] Ils préfèrent des compagnies qui sont gérées par des artistes, en fait [plutôt que par des gestionnaires] [...] Tout ce que tu fais maintenant, avec la Communauté française, c'est des choses hallucinantes. Moi j'ai commencé [en me formant à faire des budgets en deux colonnes], maintenant tu as un budget de plusieurs pages, avec énormément d'entrées. [...] Ce qui se faisait avant, c'est qu'il y avait souvent [...] un artiste mais qui était en même temps un gestionnaire, un administratif et tout ça, mais tout était beaucoup plus simple. Maintenant, tu dois justifier tout ce que tu fais, tu dois avoir un rapport d'activité pour tout ce que tu fais. Maintenant, il n'y a plus un budget prévisionnel par an, tu en as deux. Tu vois, c'est toutes des choses qui sont vraiment presque dadaïstes, parce qu'alors tu passes énormément de temps à justifier [...] Il faudrait une demi-mesure. Et eux-mêmes sont perdus à l'administration [...] Ils changent tout constamment, mais ils ne s'y retrouvent pas eux-mêmes. Donc tu téléphones, et ils s'excusent eux-mêmes [...] ZN, avril 2018.

L'importance de ce travail administratif contraint les intervenants par le temps et l'effort consacré à trouver la bonne information, la décoder, rédiger (e.g. des comptes-rendus, des bilans d'activités et des budgets) et adapter leurs actions au « discours du chiffre », au point que cela empêche d'autant un ou plusieurs membres d'une compagnie de pratiquer le théâtre-action. C'est plus particulièrement le cas des toutes petites compagnies, qui ne comptent que quelques membres.

On y passe du temps [à faire de l'administratif], beaucoup de temps. [...] Il faut déjà être calé pour comprendre ce qu'on nous demande. [...] On aimerait faire plus de théâtre ! Quand nous, nous pouvons faire du théâtre, aller jouer quelque part, c'est un peu la cerise sur le gâteau. IZ, juin 2018.

De plus, plusieurs intervenants ont affirmé avoir pris l'habitude de faire des heures supplémentaires indispensables non-payées ; là encore, c'est particulièrement flagrant dans les petites compagnies, qui n'ont pas assez d'argent pour engager une personne dédiée uniquement à la gestion financière et administrative. En résulte un rythme de vie parfois difficile à tenir ; un intervenant a confirmé qu'il y avait beaucoup de *burn-out* dans le secteur.

⁴⁰ Credo de Joëlle Milquet, Ministre de la Culture en Belgique francophone (2014-2016) avant Alda Greoli (2016-présent).

Un second point problématique qui résulte du « discours du chiffre » est la non-adéquation des critères d'évaluation aux activités d'une compagnie de théâtre-action. En effet, des critères d'évaluation uniquement quantitatifs conviennent peu, par essence, à l'évaluation d'activités de théâtre-action ; les impacts, notamment, sont très difficiles à évaluer, surtout le court terme (comme précisé plus tôt, cfr. Les impacts de la « capacitation citoyenne »).

L'ensemble des opérateurs qui répondent à ce décret [de 2003 sur les Arts de la Scène] sont évalués avec des critères qui ne correspondent pas, parfois, à leurs missions principales. [...] Des choses en matière de rayonnement international, de mutualisation des moyens, que nous n'avons pas à disposition de par l'enveloppe très réduite qui a été allouée au théâtre-action, des chiffres de fréquentation typiques d'une salle qui fait de la diffusion [...], des critères qui ne correspondent pas à une mission d'utilité publique. YO, mai 2018.

Nancy Delhalle abordait déjà ce problème en 2012 lors d'un colloque à Liège :

Lorsqu'elle devient une véritable politique culturelle, la subvention publique vis[e] à soutenir la création et les expériences artistiques qui p[euvent] dès lors s'émanciper d'impératifs étrangers à l'art, comme celui de servir le Prince [un mécène] ou d'être commercialement rentable. En contrepartie, le théâtre [a] la mission d'assumer un certain « service public » (Delhalle, 2013 ; 32).

Selon elle, le contexte actuel de crise économique provoquée par l'ultralibéralisme implique une modification du « contrat » tacite entre théâtre et pouvoirs publics. En effet, la pensée libérale implique un besoin « nécessaire » de retombées économiques dans tous les secteurs, même les secteurs artistiques. Le théâtre (y compris le théâtre-action) n'est pas très économiquement rentable, il faut donc utiliser d'autres critères pour mesurer sa rentabilité : visibilité d'un lieu ou d'une ville, fréquentation, notoriété (i.e. impliquant du même coup que si les activités d'une compagnie sont populaires, le subside est bien placé). Ces critères qui s'appliquent déjà plus ou moins heureusement au théâtre « traditionnel » correspondent encore moins au théâtre-action, en ce notamment que de nombreux ateliers sont obligatoires pour certaines catégories d'usagers (e.g. usagers du CPAS, du Forem, entre autres).

YO nuance sa citation ci-dessus en estimant que ces critères peu adaptés sont, dans la pratique, pris en compte pour ce qu'ils sont par les membres des équipes d'évaluation et d'inspection du Ministère, et que les évaluateurs peuvent comprendre la spécificité du théâtre-action. Il existe par ailleurs un autre objet potentiel d'évaluation pour le théâtre-action : l'arrêté de 2005 relatif au théâtre-action, pris en application du décret de 2003, donne un objet de « prise de parole des citoyens par des moyens théâtraux » au théâtre-action. L'évaluation de cet objet « vague » selon YO peut cependant se faire avec les mêmes travers, en utilisant les mêmes critères non applicables

au théâtre-action. À ce sujet, cinq intervenants pensent d'ailleurs que le pouvoir subsidiant manque de conscience de la réalité de terrain, de ses problématiques et des spécificités du théâtre-action en ce qui concerne le « discours du chiffre ».

Les deux problèmes qui résultent du « discours du chiffre » sont difficilement contournables dans le secteur du théâtre-action ; le « discours du chiffre » est indiscutable, impossible à remettre en question. Ainsi, dans l'évaluation d'un processus mouvant, humain, aux impacts par définition difficiles à cerner, des critères inappropriés (e.g. l'internationalisation) ou qui supposent l'observation de résultats « tangibles », « objectifs » (i.e. quantifiables), ne permettent pas une évaluation critique et potentielle promotrice d'ajustement à la situation et aux enjeux réels ; l'évaluation d'un tel processus avec des critères quantitatifs ne permet de voir que ce qui a été « atteint » ou « acquis », et ce qui ne l'a pas été, qui est considéré comme « raté »⁴¹.

Tout doit toujours fonctionner, atteindre son but. Si une fois, on n'a pas atteint son but, on perd les subsides ; du coup, il faut faire en sorte que l'évaluation soit parfaite, quitte à mentir délibérément, et tenter de régler les choses en interne. UO, avril 2018.

UO signale le paradoxe qui surgit d'un tel système d'évaluation ; l'évaluation n'évalue plus rien du tout, dès le moment où elle est faussée... Mais elle doit parfois être faussée si l'on veut obtenir une autre subvention pour continuer ses activités en les ajustant.

Le « discours du chiffre » est un paradigme qui n'est pas uniquement propre au secteur du théâtre-action, mais qui pose des problèmes précis dans ce contexte. Les problèmes se posent, d'une part, au niveau de la pression imposée aux membres des compagnies (jusqu'à les empêcher parfois de pratiquer le théâtre-action) et, d'autre part, au niveau de l'indiscutabilité de l'évaluation quantitative, pourtant peu adaptée à l'évaluation de processus de théâtre-action. C'est la valeur absolue et non-discutable du « discours du chiffre » qui est mise en cause par une partie des intervenants, pas le fait de devoir rendre des comptes ; cinq intervenants déclarent en effet trouver normal et être conscient de la nécessité de fournir des comptes-rendus d'activités et de budgets en contrepartie d'une subvention de l'État. Deux intervenants proposent d'adopter une demi-mesure afin de quitter l'absolu du « discours du chiffre » et de réduire la charge de travail, parfois inutile, des compagnies. Pour ce qui est de l'adéquation des critères d'évaluation aux processus de théâtre-action, de la toute-puissance du quantifiable et de l'impossibilité

⁴¹ Il est ici possible de faire un parallèle que je pense pertinent avec le secteur de la coopération au développement, en ce qu'il s'agit des mêmes mécanismes.

d'un retour critique des compagnies au moment de l'évaluation, c'est tout un paradigme qu'il s'agit de modifier ou de quitter, en permettant d'ébaucher un dialogue sur la pertinence de certains critères d'évaluation et en encourageant l'évaluation en termes de processus, et non en termes de « réussite » ou de « non-réussite ».

4.3.2. S'auto-censurer et « agrandir le cadre » : la « résistance infiltrée »

Le point ci-dessus abordait les contraintes financières et administratives qui découlent de l'intégration du théâtre-action dans les Arts de la Scène et de son subventionnement par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Mais existe-t-il d'autres types de contraintes qui découleraient de cette relation particulière, unique au monde, entre théâtre-action et État ?

Les contraintes à la production, en termes de contenu, les compagnies de théâtre-action en Belgique francophone les connaissent. Elles participent de la relation avec le partenaire, qu'il s'agisse d'un partenaire de l'Éducation permanente, d'un organisme public (e.g. CPAS, Forem, société de transports publics) ou d'un organisme privé (e.g. asbl, ONG, entreprise). En effet, tous les intervenants reconnaissent recevoir des demandes précises concernant des ateliers ou même, parfois, des créations autonomes. Nombreux sont ceux qui, bien qu'ils revendiquent le choix de partenaires et de thématiques (par appels à projets ou par accord direct entre deux parties), ont néanmoins effectivement réalisé des créations avec l'appui financier d'un partenaire sur base d'un message précis, ou dans l'attente de résultats précis, créations qui ne correspondent pas nécessairement à leurs valeurs.

À la fin d'un spectacle viennent me voir des personnes qui viennent de [Grosse ONG présente en Belgique], la grande association, et qui me disent : « c'est formidable, votre truc, [...] est-ce que vous ne pourriez pas nous faire la même chose [...] ? On a une structure, des moyens, on a un sponsoring [...] » Pour moi, tout ça, c'était très valorisant, et je suis tombé dans le piège, c'était flatteur [...] pour moi ça voulait dire en plus ne pas chercher pendant deux ans les moyens [financiers] [...] J'ai commencé par aller interviewer deux [travailleuses de l'ONG] [...] Et en fait, pendant deux heures, elles me font un tableau, waouh, c'est pas une pub facile par rapport à ce qu'elles font, elles me font un portrait [très négatif] des gens qu'elles voient [...] très proche des réalités complexes de la vie. [...] Je sors de là en me disant : « je ne peux pas mettre ça dans le spectacle ». Dans ma tête, je dois presque faire de la pub, je dois communiquer à propos du travail qu'ils font parce que, quelque part, c'est la demande qu'ils font. TK, mai 2018.

Ces créations « à message » sont cependant financées par d'autres partenaires que la Fédération Wallonie-Bruxelles. De plus, les intervenants précisent que, justement, la subvention publique leur permet d'être plus sélectifs dans le choix des partenaires et de ne pas accepter uniquement des collaborations pour se financer (contrairement aux pays

où les compagnies ne sont pas subventionnées par l'État, cfr. Reconnaissance de l'État : une subvention vitale, une légitimité acquise ?).

L'on peut donc conclure qu'il n'existe pas de contraintes explicites en termes de contenus de la part de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Pourtant, plusieurs intervenants disent s'auto-censurer, que ce soit pour protéger une équipe d'éventuelles retombées négatives (i.e. attribution d'un discours bien précis à un comédien-animateur en particulier, « mauvaise réputation » auprès des partenaires) ou pour continuer de percevoir une subvention sans faire de vague, sans être explicitement critique (i.e. se positionner comme tel) par rapport à des idéologies ou des paradigmes dominants, que je nomme les « paradigmes intouchables ». Les intervenants dénoncent en effet l'impossibilité de remettre ouvertement en question des paradigmes qui réglementent la façon de gouverner la société belge, tels que la « médiation culturelle »⁴² et la domination de certaines instances culturelles, le capitalisme, les stratégies de coopération au développement de l'État belge, la criminalisation des migrants, celle des chômeurs ou encore le fonctionnement des prisons. Presque tous les intervenants rapportent que ce type de contraintes existent, en termes de créativité personnelle et de groupe.

S'auto-censurer est une première attitude des comédiens-animateurs face à l'impossibilité de critiquer les « paradigmes dominants ». Une autre attitude parfois empruntée consiste à utiliser une stratégie pour contourner l'impossibilité de critiquer les « paradigmes dominants ». J'ai nommé cette stratégie « agrandir le cadre ». Il s'agit d'un apport personnel, de chaque comédien-animateur lors d'un atelier ou d'une création autonome, où son idéologie et sa vision critique peuvent s'exprimer, tout en restant discret. « Agrandir le cadre », c'est dépasser les demandes et les attentes du partenaire pour atteindre une dimension critique, diffusée discrètement, auprès des usagers de l'atelier ou du public de la création autonome. « Agrandir le cadre » est une manœuvre discrète, qui se fait en plusieurs temps, tant lors de la conclusion du partenariat que lors de la production de la création ou de sa diffusion. « Agrandir le cadre » revient parfois à mentir, par omission ou directement, au pouvoir subsidiant et/ou au partenaire :

⁴² Notion qui lie les aspects de « démocratisation culturelle », à savoir faciliter l'accès à la culture à des publics variés, et de « démocratie culturelle », qui vise l'émergence et la mise en valeur des pratiques culturelles populaires. Pour une enquête sur la médiation culturelle dans un secteur proche du théâtre-action, à savoir, dans le secteur des centres culturels en Belgique francophone, cfr. VANNESTE, Damien, SCIEUR, Philippe, LOWIES, Jean-Gilles (coord.). *Faire médiation culturelle : évolution et orientations des métiers de l'animation en centres culturels (Communauté française de Belgique)*, Bruxelles : Observatoire des Politiques culturelles, 2013, coll : études (OPC).

Il faut faire avec les contraintes en fait. C'est toujours une manœuvre délicate entre ce que les gens attendent de nous et ce que nous on a envie de dire. [...] Je voulais jouer un truc contre la consommation [...] On avait l'accord, évidemment je n'ai pas tout expliqué de ce qu'on allait faire, mais on l'a fait ! On l'a fait, on n'a pas modifié notre discours pour autant ! RG, juin 2018.

« Agrandir le cadre », c'est également faire des liens non-demandés par le partenaire et/ou non souhaités par le pouvoir subsidiant entre situation personnelle des usagers ou spectateurs, et contexte politique, social et économique.

La contrainte existe partout, mais je joue avec cet « espace de liberté ». Même si le spectacle est d'abord vu par quelqu'un de l'institution, en une fois, ils ne se rendent pas compte des subtilités, des messages critiques qu'on peut cacher dans une œuvre. UO, avril 2018.

S'auto-censurer et « agrandir le cadre » sont deux attitudes qui se combinent en une pratique que j'ai nommée la « résistance infiltrée » (terme repris à un intervenant). Pratiquer la « résistance infiltrée » permet ainsi à une partie des membres des compagnies de théâtre-action subventionnées en Belgique francophone de concilier subversion idéologique lors du processus de « capacitation citoyenne » et subvention étatique, tout en tentant de dénoncer certains « paradigmes intouchables » porteurs de valeurs insupportables pour eux. La « résistance infiltrée » évite la confrontation directe, potentiellement violente et avec des résultats incertains, pour plutôt porter une « capacitation citoyenne » renforcée.

Outre la pratique de la « résistance infiltrée », certains intervenants continuent de se demander si le niveau de subversion qui était atteint lors des années fastes du théâtre-action est toujours atteignable actuellement. D'une part, quatre intervenants expriment explicitement leur préférence d'avoir une action limitée que pas d'action du tout. D'autre part, plusieurs intervenants réfléchissent à leur démarche et se demandent si ce n'est pas en partie cautionner les actes ou le pouvoir de l'État, ou les « paradigmes intouchables », que d'avoir transformé la nature du travail de théâtre-action en un travail professionnel, encadré par des textes de loi et subventionné en partie par l'État – en dépit de la possibilité de pratiquer la « résistance infiltrée ».

Par exemple, la question des migrants, elle est présente dans [...] nos ateliers, parce qu'il y a vraiment quelque chose qui est ignoble [...] Sauf que oui, c'est un peu compliqué, parce qu'ils sont derrière les grilles mais ils sont aussi à vingt mètres, on leur parle à travers les fenêtres [...] Est-ce que tu donnes des garanties aux forces de l'ordre qu'on ne va pas arracher les barrières ? [...] Alors que ce serait une des choses à faire. Mais en même temps, voilà, tu arraches les barrières, et après quoi ? [...] C'est très compliqué de savoir si les actes que tu poses, politiquement, tu renforces le pouvoir ou pas. NO, mai 2018.

D'autres, comme HU, pensent que le processus de « capacitation citoyenne » n'est de toute façon complet que si ce processus peut être répliqué par les participants hors du cadre premier d'un atelier-théâtre :

Tous les projets qu'on fait, on est payé, on négocie avec des partenaires [...] Des gens qui ont fait un projet dans le cadre de l'institution [...] un moment, nous notre travail, c'est qu'ils viennent par choix, mais au début ils viennent pour signer [...] Nous, c'est vraiment notre but, c'est qu'ils quittent l'institution. [...] Ce n'est peut-être vraiment politique que s'ils parviennent à répliquer le processus hors de l'institution. HU, mai 2018.

Selon Thompson, la nature du travail de théâtre-action ne se transforme et les comédiens-animateurs ne servent un système que lorsque le processus de théâtre-action est utilisé pour transmettre des contenus précis, commandés de l'extérieur, et que les comédiens-animateurs n'affirment pas clairement les valeurs qu'ils défendent (Thompson, 2006). Bien que subventionnés par l'État belge, les comédiens-animateurs qui se prêtent à une auto-réflexion semblent donc parvenir à conserver leur sens critique et le processus de « capacitation citoyenne » intacts, en affirmant leurs valeurs, même si elles sont renégociées sur le terrain, notamment à travers la « résistance infiltrée ».

CONCLUSION

Le théâtre-action : terme vaste, qui recouvre des pratiques qui varient d'une compagnie à une autre, et même d'une personne à une autre... Le fondement commun, cependant, de toutes les compagnies de théâtre-action en Fédération Wallonie-Bruxelles, c'est le recours aux théories d'Augusto Boal, le fondateur du « Théâtre de l'Opprimé ». Son théâtre, initialement revendicatif, inscrit dans un courant politique et dans une vision de « lutte des classes » a été adapté en Belgique en se fondant dans un contexte propice aux remises en question à la fin des années 1960 et en tenant compte du terreau revendicatif du courant de l'Éducation permanente qui existait déjà en Belgique francophone.

Le théâtre-action a connu des périodes fastes et creuses, ponctuées de remises en question, de mouvements d'extériorisation puis de réintégration, évoluant avec le contexte social, politique et économique. Le théâtre-action s'inscrit dans une perspective locale et synchronique. Dans la décennie 2010, le théâtre-action semble retrouver tout son lustre, prêtant ses formes aux démarches de création collective qui surgissent un peu partout.

Durant les cinquante ans d'existence du théâtre-action, ses pratiquants ont milité pour être intégrés dans la division artistique du Ministère de la Culture (belge d'abord, francophone ensuite) et y sont parvenus dès 2003, un décret apportant reconnaissance légale et subventionnement fixe aux compagnies officiellement reconnues par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Les pratiquants actuels y sont toujours intégrés et se battent pour conserver ce positionnement, affirmant ainsi le théâtre-action comme une pratique culturelle théâtrale légitime, à défaut d'avoir déjà pénétré la sphère de la « culture légitime » bourdieusienne. Cette intégration par l'État – à ce niveau d'intégration – fait du théâtre-action en Belgique francophone un cas unique au monde...

Le théâtre-action se veut être une « pratique théâtrale qui poursuit avec des personnes socialement et culturellement défavorisées des objectifs socioculturels » (cfr. Décret de 2003), tout en partant des gens, usagers d'un atelier de théâtre-action ou spectateurs d'une création autonome. En partant de la fonction critique et revendicatrice, considérée comme une des fonctions du théâtre (action ou non), le théâtre-action est-il devenu en 2018 en Belgique francophone « l'art du Prince » (Delhalle, 2013) ? Par ailleurs, comment conserve-t-il cette fonction critique et revendicatrice, présente dès la création du « Théâtre de l'Opprimé » ?

La « capacitation citoyenne » est le processus revendiqué actuellement en tant que forme principale d’(inter)action au sein de la création collective, qui représente le fondement du théâtre-action. La « capacitation citoyenne » est un processus qui « permet aux usagers de l’atelier de théâtre-action (et, dans une moindre mesure, aux spectateurs des créations autonomes) de (re)prendre le contrôle sur leur vie ; ce processus de création collective vise à leur permettre d’exprimer leur parole, leurs dénonciations, de concrétiser la légitimité d’être entendus et compris en tant que citoyens à part entière ». La « capacitation citoyenne » est pratiquée avec des publics divers, culturellement et/ou économiquement défavorisés, souvent en partenariat avec des associations issues du courant de l’Éducation permanente ou des partenaires publics (e.g. Commune, Province). Bien qu’étant un processus ouvert et co-construit, certains pratiquants interrogés conservent la volonté de ne pas permettre à tous les discours de s’exprimer, notamment en cas de représentation, quand ils sont en opposition avec des valeurs « de gauche ». En effet, les pratiquants du théâtre-action se rangent encore de manière assez explicite sous la bannière de ces valeurs, à la base du « Théâtre de l’Opprimé ». Les discuter ou modifier le processus de création collective demeure difficile au sein du secteur. Les impacts visés par le processus de « capacitation citoyenne » sont ceux cités dans la définition ci-dessus ; d’autres impacts, s’ils adviennent, demeurent des effets secondaires du processus de création collective. Par ailleurs, ces impacts demeurent très difficiles à cerner et à attribuer avec certitude au processus de théâtre-action, en ce qu’ils procèdent d’un processus humain, long et imparfait.

En ce qui concerne le subventionnement du théâtre-action par l’État, il est vital pour la plupart des compagnies d’un point de vue matériel. Il contribue également à conférer de la légitimité au théâtre-action en tant que mouvement artistique et social, en dépit de certaines instances du théâtre « traditionnel » qui écartent cette forme « bâtarde », selon eux, de théâtre. Il participe enfin de politiques culturelles appréciées par les pratiquants du théâtre-action, en ce qu’ils trouvent normal que l’argent public soit redistribué à la culture et profite au plus grand nombre. Les pratiquants ont d’ailleurs comme point de comparaison la situation du théâtre-action dans d’autres pays du monde, où la vie matérielle et quotidienne des pratiquants est rendue difficile par le manque de subvention publique, et où les contraintes de la recherche d’argent se mêlent à des contraintes de contenu. Cependant, les pratiquants sont inquiets pour l’avenir du théâtre-action (et, d’un point de vue plus large, de la culture en Belgique francophone) : ils

constatent une baisse d'investissement dans le secteur socio-culturel, et revendiquent des politiques socio-culturelles plus ambitieuses, au risque de n'être bientôt plus l'exception, le « cas unique au monde » mais de devenir le « cas comme tout le monde », avec toutes les contraintes que cela implique...

Néanmoins, avec le subventionnement étatique surgissent également des contraintes. La première contrainte est la contrainte financière et administrative, qui implique de brider la créativité collective et personnelle et la réactivité des compagnies. Cette contrainte s'inscrit plus largement dans un paradigme qui touche le secteur socio-culturel comme le secteur du développement, le « discours du chiffre ». Ce paradigme suppose une logique de rentabilité pour les Arts, par définition peu rentables. L'État impose donc des contraintes indiscutables, mais considérées comme inappropriées par le secteur du théâtre-action, lors du travail de production et d'évaluation d'une création collective. Cette contrainte peut imposer un rythme de travail et de vie difficile aux pratiquants du théâtre-action, influençant leurs possibilités d'action et de « capacitation citoyenne » en termes de temps passé à effectivement faire du théâtre-action.

La seconde contrainte n'est pas exprimée explicitement. Légalement, il ne peut y avoir d'influence de l'État quant au contenu des productions culturelles, quelles qu'elles soient (cfr. Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène d'avril 2003). Si les compagnies ne travaillent pas sur commande de l'État (bien que cela puisse arriver avec des partenaires et, même dans ce cas, la contrainte de contenu est discutée en concertation par les deux parties), certains intervenants avouent s'auto-censurer dans leurs productions. La plupart des intervenants confient tout de même pratiquer la « résistance infiltrée » en « agrandissant le cadre », soit en « dépassant les demandes et les attentes du partenaire pour atteindre une dimension critique, diffusée discrètement, auprès des usagers de l'atelier ou du public de la création autonome » ; cette stratégie est appliquée au processus de « capacitation citoyenne ». À travers cette stratégie, les intervenants expriment leurs valeurs, tout en refusant les contraintes imposées implicitement par l'État lors de la production et/ou de l'évaluation en termes de résultats ou d'impacts. Ils peuvent ainsi remettre en question de manière discrète certains « paradigmes intouchables », tels que « le discours du chiffre », ou d'autres paradigmes très ancrés dans la société. La « résistance infiltrée », c'est le positionnement qu'une partie des pratiquants du théâtre-action a choisi, pour pouvoir être subventionné de manière stable, sans craindre pour leur futur ou pour l'avenir de la

compagnie, tout en conservant un positionnement « politique » fort. Il s'agit cependant pour eux d'arriver à maintenir cette stratégie.

Si les politiques culturelles ne répondent plus aux attentes des compagnies, et que la subvention est diminuée ou supprimée, qu'en sera-t-il du futur du théâtre-action ? Le processus de « capacitation citoyenne » s'est instauré avec le temps et avec l'évolution des publics et des mentalités de la société, y compris celle des pratiquants du théâtre-action. Il semble difficile de penser que, avec un subventionnement moins important, les compagnies reviennent à des actions militantes plus « démonstratives », comme dans les années 1970. Comment évoluerait, alors, le processus de « capacitation citoyenne » ? Il serait intéressant de comparer les processus de « capacitation citoyenne » en Belgique francophone et dans un autre pays, peu ou pas subventionné par l'État. En effet, les intervenants n'observaient que des contraintes dans ces autres situations. Durant toute ma recherche, je n'ai pas entendu un seul argument en faveur du non-subventionnement par l'État ; qu'en est-il réellement ? Il serait également intéressant de faire la même recherche, de manière plus particulière, en comparant le rapport de la génération des fondateurs, de la relève et de la jeunesse au processus de « capacitation citoyenne », dans la perspective de renouvellement actuellement engagée des pratiquants du théâtre-action en Belgique francophone.

Une autre piste de recherche à explorer serait la construction des politiques culturelles, et en particulier des critères d'évaluation imposés au théâtre-action. Un intervenant a défendu le fait que les employés du Ministère sont conscients des limites de ces critères. Qui les constitue, et comment sont-ils constitués ? Comment les acteurs du secteur socio-culturel, de la coopération au développement et d'autres secteurs confrontés à ce même problème pourraient-ils faire porter leur voix en faveur d'un changement de paradigme ?

L'Histoire du théâtre-action en Belgique francophone est riche de cinquante ans d'expérimentations et de revendications d'hommes et de femmes, et est encore trop peu connue. Ses spécificités politiques, institutionnelles et formelles seront encore, à n'en pas douter, un formidable objet d'étude pour les générations à venir.

BIBLIOGRAPHIE

ACTION COMMUNE CULTURELLE SOCIALISTE (ACCS) et MOUVEMENT OUVRIER CHRETIEN (MOC). *Regards croisés sur l'Éducation permanente*. Bruxelles : EVO, 1996, coll : EVO. Société.

BABBAGE, Frances Helen. *Augusto Boal*. Abingdon : Routledge, 2004, coll : Routledge performance practitioners.

BIOT, Paul. Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique. In BIOT, Paul, INGBERG, Henry et WIBO, Anne (études réunies par). *Le théâtre d'intervention aujourd'hui* Suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*. Louvain-la-Neuve : Université Catholique de Louvain (Centre d'Etudes Théâtrales), 2000, coll : Etudes théâtrales, p.26-42.

BIOT, Paul. Le théâtre-action : champ social, moisson politique. In DEBROUX, Bernard et DELHALLE, Nancy (dossier coordonné par). *Le théâtre dans l'espace social*. Bruxelles : Alternatives théâtrales, 2004, p.25-30.

BIOT, Paul. Entre l'ici et l'ailleurs : le Festival international de Théâtre-action. In BIOT, Paul (ouvrage collectif coordonné par). *Théâtre-action de 1996 à 2006 : théâtres(s) en résistance(s)*. Cuesmes : Éditions du Cerisier, 2006, p.381-383.

BIOT, Paul. Théâtre-action : social ? politique ? Une question de regard. In BIOT, Paul (ouvrage collectif coordonné par). *Théâtre-action de 1996 à 2006 : théâtres(s) en résistance(s)*. Cuesmes : Éditions du Cerisier, 2006, p.129-133.

BOAL, Augusto, Trad. par MELLAC, Régine. *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*. Suivi de DERLON, Nicole et LONCHAMPT, Robert. *Expériences en France*. Paris : Maspero, 1979, coll : Malgré tout.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction, critique sociale du jugement*. 5^e éd. Paris : Éditions de Minuit, 2012, coll : Le sens commun.

BRAHY, Rachel. Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ? *Mouvements*, 1 (n^o 65), 2011, p. 79-90.

CENTRE DU THEATRE-ACTION (CTA). *Formation à l'animation de création théâtrale collective*. In Centre du théâtre-action [en ligne]. Consulté le 17/07/2018.

Disponible sur : https://www.theatre-action.be/images/PDF/CREACOLL2018_MAIL_WEB.compressed.pdf

COMPAGNIE DU CAMPUS (ouvrage collectif, coordonné par BIOT, Paul). *Quarante ans de théâtre-action*. Cuesmes : Éditions du Cerisier, 2010.

DEBROUX, Bernard et DELHALLE, Nancy. Du Théâtre de la Renaissance au Théâtre National, entretien avec Jean-Louis Colinet. In DEBROUX, Bernard et DELHALLE, Nancy (dossier coordonné par). *Le théâtre dans l'espace social*. Bruxelles : Alternatives théâtrales, 2004, p.9-13.

DELHALLE, Nancy. *Vers un théâtre politique : Belgique francophone 1960-2000*. Bruxelles : Le Cri, 2006.

DELHALLE, Nancy. Un lien pour le temps présent. In DELHALLE, Nancy (direction) et DETHISE, Alice (avec la collaboration de). *Le théâtre et ses publics : la création partagée*. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2013, p.29-38.

DELTENRE, Chantal. *Le théâtre-action en Belgique*. Bruxelles : Cahiers JEB 7/78, 1978.

FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES – CULTURE. *Administration générale de la Culture*. In Fédération Wallonie-Bruxelles – Culture [en ligne]. Consulté le 12/07/2018. Disponible sur : <http://www.culture.be/index.php?id=2102>

FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES – SERVICE GENERAL DE LA CREATION ARTISTIQUE (SGCA). *Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, pris en application du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène*. In Service Général de la Création Artistique [en ligne]. Consulté le 17/07/2018. Disponible sur : <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=8036>

FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES – SERVICE GENERAL DE LA CREATION ARTISTIQUE (SGCA). *Budget 2018*. In Service Général de la Création Artistique [en ligne]. Consulté le 26/06/2018. Disponible sur : <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=16423>

FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES – SERVICE GENERAL DE LA CREATION ARTISTIQUE (SGCA). *Décret-cadre du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène*. In Service Général de la Création Artistique [en ligne]. Consulté le 17/07/2018. Disponible sur : <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=7457>

FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES – SERVICE GENERAL DE LA CREATION ARTISTIQUE (SGCA). *Instances d'avis (CAD, CTEJ, CAPT, CTA)*. In Service Général de la Création Artistique [en ligne]. Consulté le 17/07/2018. Disponible sur : <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=instancesdavis>

FREIRE, Paulo, Trad. éditions Le Cerf. *L'éducation : pratique de la liberté*. 4^e éd. Paris : Cerf, 1978, coll : Terres de feu.

FREIRE, Paulo, Trad. par REGNIER, Jean-Claude. *Pédagogie de l'autonomie*. 2^e éd. Toulouse : Érès, 2013, coll : Érès Poche.

GARDIEN, Alizée. *Influence d'une pièce de théâtre-action sur l'engagement des jeunes : le cas de « Guerrières »*. *Le visionnage d'une pièce de théâtre-action et ses effets sur l'implication des élèves de fin de secondaire*. Mémoire de master en communication. Louvain-la-Neuve : Université Catholique de Louvain, 2016.

GOVERNEMENT DE LA FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES. *Un nouveau départ pour les Arts de la scène : 236 contrats-programme octroyés pour la période 2018-2022*. In Gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles. *greoli.cfwb.be* [en ligne]. Le 23 novembre 2017 [consulté le 17/07/2018]. Disponible sur : <http://greoli.cfwb.be/home/presse--actualites/publications/un-nouveau-depart-pour-les-arts-de-la-scene--236-contrats-programme-octroyes-pour-la-periode-2018-2022.publicationfull.html>

HUBERT, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. 2^e éd. Paris : Armand Colin, 2008, coll : U. Lettres.

JACINTO, Gilles. *Le théâtre appliqué : introduction historique, théorique et critique*. In MARTINEZ THOMAS, Monique. *Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas*. Carnières-Morlanwelz : Lansman, 2017, coll : Hispania, p.15-37.

LEJEUNE, Christophe. *Manuel d'analyse qualitative : analyser sans compter ni classer*. Louvain-la-Neuve : De Boeck, 2014, coll : Méthodes en sciences humaines.

MILES, Matthew B. et HUBERMAN, A. Michael, Trad. par HLADY RISPAL, Martine. *Analyse des données qualitatives*. 2^e éd. Bruxelles : De Boeck, 2003, coll : Méthodes en sciences humaines.

PAILLE, Pierre et MUCCHIELLI, Alex. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin, 2012, coll : U. sciences humaines et sociales.

PLANA, Muriel. *Théâtre et politique. T.I. Modèles et concepts*. Paris : Orizons, 2014.

THEATRE DE LA COMMUNAUTE (ouvrage collectif, coordonné par LESAGE, Sacha). *Oser être libre*. Cuesmes : Éditions du Cerisier, 2014.

THOMPSON, James. *Applied theatre : bewilderment and beyond*. Bern : Peter Lang, 2006, coll : Stage and screen studies.

VAN DER HEYDEN, Vincent et PETERS, Manfred (collaboration). *Education à la liberté : initiation à la pédagogie de Paulo Freire*. Namur : Université de Paix, 1983, coll : UP informations.

VERHEYE, Martine et BIOT, Paul. Le théâtre d'intervention en Flandre : le buurtheater. In BIOT, Paul, INGBERG, Henry et WIBO, Anne (études réunies par). *Le théâtre d'intervention aujourd'hui* Suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*. Louvain-la-Neuve : Université Catholique de Louvain (Centre d'Etudes Théâtrales), 2000, coll : Etudes théâtrales, p.43-51.

ANNEXES

Annexe 1 : fiche-profil des intervenants

N.B. Les initiales attribuées aux intervenants sont le fruit d'un codage et ne sont en aucun cas les initiales réelles des intervenants.

Entretien	Contexte	Intervenant
1	Novembre 2017, environ 1h	WZ, comédien-animateur
2	Mars 2018 environ 1h	BU, comédien-animateur
3	Avril 2018, environ 1h	UO, comédien-animateur
4	Avril 2018, environ 1h	ZN, comédien-animateur
5	Avril 2018, environ 1h	KN, comédien-animateur
6	Avril 2018, environ 2h30	KY, comédien-animateur
7	Avril 2018, environ 1h	OW, comédien-animateur
8	Mai 2018, environ 1h	YO, comédien-animateur
9	Mai 2018, environ 3h	TK, comédien-animateur
10	Mai 2018, environ 2h	NO, comédien-animateur
11	Mai 2018, environ 1h	HK, comédien-animateur
12	Juin 2018, environ 1h30	HU, comédien-animateur
13	Juin 2018, environ 1h	RG, comédien-animateur
14	Juin 2018, environ 1h	IZ, comédien-animateur

Annexe 2 : guide d'entretien

Introduction de l'entretien : en quoi consiste l'activité de théâtre-action en Belgique francophone ?

- Quelle est votre activité de théâtre-action ? Dans quel cadre/contexte ?
- Avec quels buts ?
- Comment définiriez-vous la/les particularité(s) du théâtre-action en Belgique francophone ?
- D'où vient la compagnie, sur quelles bases a-t-elle été créée ?

Relations avec les institutions du théâtre-action en Belgique francophone

- Vous êtes officiellement reconnu « Compagnie de théâtre-action » par la Communauté française ; pour cela, il faut probablement remplir des missions bien précises/répondre à des conditions. Quelles sont-elles ?
- Comment êtes-vous subventionné (sous quelle forme) ?
- Faites-vous des spectacles de commande ?

- Comment se déroulent vos relations avec la Communauté française ? Ont-elles déjà été conflictuelles ? Pourquoi ? Vous sentez-vous toujours en phase ?
- Quelle est votre relation avec la Fédération du Théâtre-Action ?
- Quelle est votre relation/position par rapport au mouvement de l'Education Permanente ?
- Distance géographique : Connaissez-vous le statut du théâtre-action dans d'autres pays ? S'ils ne sont pas intégrés dans l'État, quelles sont leurs forces et leurs difficultés ?
- Distance historique : Selon vous, quelles sont les différences/évolutions entre le théâtre-action pratiqué en Belgique francophone quand la compagnie a été créée, et aujourd'hui ?
- « Art », « outil pédagogique », « action militante » ; ressentez-vous cette tension comme une richesse, un problème, autre ? Pourquoi ?
- Si vous étiez en possession de « pouvoirs magiques », que changeriez-vous ?

Annexe 3 : exemple de matrice d'analyse des entretiens réalisée par l'auteure

Ce que les intervenants disent des contraintes, de leur autonomie et des stratégies mises en place pour contourner les contraintes														
ACCORD : X OPPOSITION : O	W Z	B U	U O	Z N	K N	K Y	O W	Y O	T K	N O	H K	H U	R G	I Z
Je justifie que des contraintes existent lors de la production/création d'un atelier/création autonome	X		X											
Je justifie que des comptes soient rendus si l'on est subventionné, de par la signature d'un contrat-programme				X	X	X	X					X		
J'estime que l'intégration dans l'institution n'est pas du tout un problème pour le théâtre-action						X								
Le théâtre-action doit être professionnalisé, sinon il y a des risques de dégâts pour les usagers	O	X										X		
Je revendique ma liberté de dire et faire ce que je veux malgré mon intégration dans l'institution		X	X	X	X	X		X						X
Mieux vaut une action autocensurée que pas d'action du tout			X									X		
Autocritique : être subventionné par l'État, c'est quelque part cautionner son action					X						X	X		X
Je suis conscient que des contraintes existent		X	X	X	X		O	X	X	X	X	X	X	X
1) Lors de la production/création		X	X	X	X		O	X	X	X	X	X	X	X
2) Lors de la diffusion												X		
3) Lors de l'évaluation				X				X						
4) Des contraintes financières et administratives				X				X			X	X		
Je pratique l'auto-censure			X							X	X	X		
1) Pour ne mettre personne en danger			X							X				
2) Pour conserver ma subvention sans problème											X	X		
J'utilise une stratégie pour contourner la contrainte à la production		X	X		X				X	X		X	X	X
1) Agrandir le propos d'une création hors du cadre délimité par les commanditaires/l'institution		X	X		X								X	X
2) Mentir, embellir, ne pas tout expliquer à l'institution			X		X							X	X	X
3) Choisir des appels à projets qui				X	X				X	X				

correspondent à mes valeurs														
4) Faire directement assumer leurs idées (que je ne cautionne pas) aux commanditaires					X									
J'utilise une stratégie pour m'adapter à la contrainte financière et administrative								X	X	X		X	X	X
1) Faire des heures supplémentaires bénévoles								X	X	X		X	X	X
2) Fonctionner en vases communicants pour baisser les coûts									X			X		

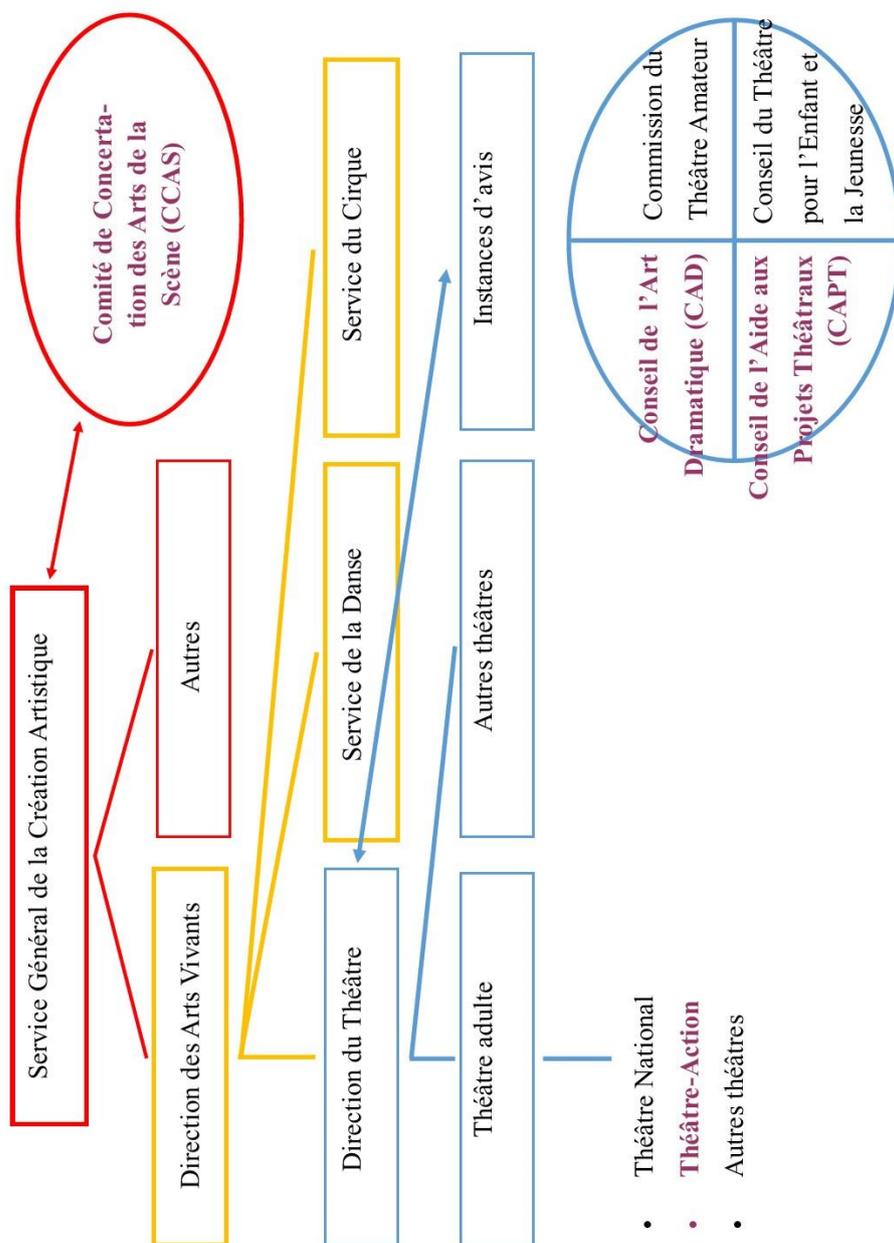
Annexe 4 : subvention annuelle des compagnies de théâtre-action contrat-programmées pour la période 2018-2022

N.B. Les subventions reprises ici datent de novembre 2017, elles ont été publiées sur le site internet officiel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, dans les attributions de la Ministre de la Culture, Alda Greoli (Cfr. Bibliographie). J'ai cependant ajouté une ligne « Théâtre de la Renaissance », compagnie qui a finalement pu obtenir un contrat-programme pour la période 2018-2022.

Nom de l'opérateur	Montant 2016 CP/Conv/Agr	Montant CP 2018-2022
Alvéole Théâtre	63.360 €	80.000 €
Barbiana	55.430 €	60.000 €
Brocoli Théâtre	87.176 €	90.000 €
Centre du Théâtre-Action	230.690 €	250.000 €
Cie Espèces de...	49.500 €	80.000 €
Collectif 1984	63.360 €	75.000 €
Compagnie Buissonnière	63.360 €	80.000 €
Compagnie du Campus	168.306 €	170.000 €
La Compagnie Maritime	63.360 €	85.000 €
Libertalia	0 €	60.000 €
Théâtre Croquemitaine	76.528 €	80.000 €
Théâtre de la Communauté	315.448 €	350.000 €
Théâtre des Rues	87.680 €	100.000 €
Théâtre des Travaux et des Jours	63.360 €	75.000 €
Théâtre du Copion	70.547 €	80.000 €
Théâtre du Public	63.360 €	70.000 €
Théâtre et Réconciliation	0 €	60.000 €
Théâtre sans accent (Grand asile)	56.438 €	75.000 €
Théâtre de la Renaissance	?	?

Annexe 5 : organigramme du positionnement du théâtre-action et des instances d'avis au sein du Service Général de la Création Artistique

N.B. Organigramme réalisé par l'auteure à partir des informations trouvées sur le site internet officiel du Service Général de la Création Artistique (SGCA) ainsi que de l'organigramme de l'Administration générale de la Culture (cfr. Bibliographie).



En 2018, le théâtre-action en Belgique francophone a cinquante ans... L'occasion d'étudier cette démarche théâtrale fondée autour du processus de création collective avec des publics économiquement et/ou culturellement défavorisés. La situation de la Belgique francophone est particulière : en effet, il s'agit de la seule région au monde qui subventionne structurellement le théâtre-action. Cette opportunité s'accompagne de contraintes. Alors que les pratiquants du théâtre-action s'inscrivent traditionnellement dans une ligne d'opposition aux valeurs libérales, comment appréhendent-ils et s'adaptent-ils aux exigences administratives et aux politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles ? Cette recherche met en lumière la démarche des pratiquants du théâtre-action et la façon dont ils conçoivent le fonctionnement en tension entre leur objectif, le processus de « capacitation citoyenne », et le fait d'être subventionné par l'État belge.

Mots-clés : théâtre-action, Fédération Wallonie-Bruxelles, capacitation citoyenne, subventionnement, politiques culturelles.