

Centre d'études théâtrales
Facultés de Philosophie, arts et lettres
Université catholique de Louvain

THEATRE ET EXCLUSION : ETAT DES LIEUX EN BELGIQUE
FRANCOPHONE

« Comment sont valorisées l'approche théâtrale et sa pratique dans une optique de mieux-être pour des personnes souffrant d'une forme ou l'autre d'exclusion ? »

Mémoire présenté en vue
de l'obtention du titre
de Master en Arts du Spectacle,
finalité spécialisée

Promoteur :
Serge Goriely

Par
Hélène Snoy et d'Oppuers

Louvain-la-Neuve
Juin 2013

Par ces quelques mots, je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire :

Je remercie ma famille et mon compagnon pour la dose de courage et de motivation qu'ils ont pu m'insuffler, mais également pour le temps qu'ils ont accordé aux lectures et relectures.

Je remercie particulièrement tous les membres de la Troupe du Possible pour leur accueil et leur collaboration qui m'ont permis de mener ce travail à bien.

Je remercie Monsieur Goriely pour avoir accepté d'encadrer ce travail. Ses conseils et son écoute attentive m'ont été très précieux.

Bonne lecture.

« Le théâtre, lieu symbolique de l'imaginaire ouvre à la réflexion sur soi, à la décharge de quelque chose de soi, à la purification des émotions. L'homme peut se débarrasser du 'mauvais' qu'il a en soi et retrouver un effet libérateur de la parole en ce lieu de la représentation ; il devient la philosophie de l'instant où la réalité et l'imaginaire s'interpénètrent et s'unifient ».

Serge Minet

Table des matières

Table des matières.....	5
Liste des abréviations.....	8
Introduction.....	9
1.1 L'exclusion sociale.....	13
1.1.1 La notion d' « exclusion sociale ».....	13
1.1.1.1 Maladie mentale et précarité : la double exclusion.....	17
1.1.2 Entre intégration et exclusion, la frontière est mince.....	18
1.1.3 Le culte de la performance.....	19
1.1.4 L'importance des liens sociaux.....	20
1.1.5 Etat des lieux en Belgique.....	22
1.1.5.1 Le Droit à la dignité dans la Constitution belge.....	22
1.1.5.2 Quelques chiffres.....	23
1.1.5.3 Articles de presse.....	25
1.1.5.3.1 « Plus d'une personne sur sept vit sous le seuil de pauvreté en Belgique».....	25
1.1.5.3.2 Les jeunes en danger.....	26
1.1.5.3.3 « Un fossé de pauvreté entre la Flandre et la Wallonie ».....	26
1.2 La culture.....	29
1.2.1 Définitions de la culture.....	29
1.2.2 L'accessibilité culturelle.....	33
1.2.2.1 Démocratisation de la culture et démocratie culturelle.....	33
1.2.2.2 Un exemple de démocratisation culturelle : l'Article 27.....	36
1.2.3 La culture pour lutter contre l'exclusion.....	38
1.3 Le théâtre.....	43
1.3.1 Evolution du théâtre en Belgique francophone.....	43
1.3.2 Le Théâtre-action.....	47
1.3.2.1 L'interpellation par le théâtre.....	47
1.3.2.2 L'émergence du théâtre-action.....	49
1.3.2.3 Qu'en est-il aujourd'hui ?.....	50
1.3.2.4 Comment fonctionne le Théâtre-action ?.....	54
1.3.2.4.1 Un exemple de travail réalisé en Belgique : le Théâtre du Copion.....	56
1.3.3 Evolution du théâtre dans l'espace social.....	58
2.1 La Troupe du Possible.....	63
2.1.1 Présentation de la troupe.....	63

2.1.1.1 Historique de la Troupe du Possible.....	63
2.1.1.2 Philosophie de la troupe et lignes de conduite	64
2.1.2 Les membre de la Troupe du Possible	65
2.1.2.1 Les réunions et la participation	66
2.1.2.2 Que recherchent les participants ?.....	66
2.1.3 Les spectacles.....	67
2.1.3.1 Le projet et la représentation : des finalités essentielles.....	67
2.1.3.2 La rencontre avec le public et son impact	68
2.1.3.3 Le dernier spectacle en date : <i>La Métaphysique de la Bourgeoisie</i>	69
2.1.3.3.1 La collaboration avec le Théâtre de Poche.....	70
2.1.3.3.2 Les différents commentaires	71
2.1.3.3.3 Les incidents survenus	73
2.1.4 Les différences avec le Théâtre-action.....	74
2.1.5 La démarche artistique de la Troupe du Possible : Réflexions	76
2.1.5.1 L'utilité de la démarche artistique : ses bienfaits	76
2.1.5.1.1 L'émancipation personnelle	76
2.1.5.1.2 Une image de soi plus positive.....	77
2.1.4.5.3 Un réel apport dans le quotidien.....	77
2.1.5.1.4 Une plus grande confiance en soi.....	78
2.1.5.1.5 Jouer un rôle différent du sien	78
2.1.5.1.6 La permission de dire	79
2.1.5.1.7 L'apport du collectif dans ce type de projet	79
2.1.5.1.8 La nécessité de se décroisonner.....	80
2.1.5.1.9 Pas de thérapie à tout prix	80
2.1.5.1.10 L'importance de la représentation.....	81
2.1.5.2 Les limites de la démarche artistique : ses faiblesses.....	82
2.1.5.2.1 Le temps	82
2.1.5.2.2 Les limites de chacun	83
2.1.5.2.3 Les limites de la collectivité.....	83
2.1.5.2.4 L'importance de la représentation.....	84
2.1.5.2.5 La question de l'assurance accident	84
2.1.5.2.6 La question des droits d'auteur	85
2.1.5.2.7 Le refus de se catégoriser socialement.....	86
Conclusion.....	89
Bibliographie.....	95
Annexes.....	101

Annexe 1 : Extraits de l'entretien avec P. et A., deux comédiens de « la Troupe du Possible ».	103
Annexe 2 : Extraits de l'entretien avec Farid Ousamgane, metteur en scène et responsable de la troupe.....	105
Annexe 4 : <i>L'Hypothèse du Chaos</i> (2011).....	110
Annexe 5 : <i>la Métaphysique de la Bourgeoisie</i> (2012).....	112
.....	113
.....	113
Annexe 6 : Le prochain spectacle <i>Le monde du RIEN</i> (2013)	114
.....	114
Annexe 7 : <i>Centre des Arts Scéniques</i> , n°4, décembre 2012.	115

Liste des abréviations

ASBL : Association Sans But Lucratif

CASTA : Comédiens Animateurs Spécialisés en Théâtre Action

CPAS : Centre Public d'Action Sociale

CEC : Culture Et Démocratie

Eurostat : Office de statistique de l'Union Européenne

EU-SILC: European Union Statistics on Income and Living Conditions

IAD : Institut des Arts de Diffusion

INSAS : Institut National Supérieur des Arts du spectacle

PNUD : Programme des Nations Unies pour le développement

SPF : Service Public Fédéral

VIPO : Veufs Invalides Pensionnés Orphelins

Introduction

Lorsque la Belgique se voit attribuer la Présidence de Conseil de l'Union européenne en 2010, le thème choisi par la Communauté française est le suivant : « Année européenne de lutte contre la pauvreté et l'exclusion sociale ». Par ce biais, elle voulait valoriser la fonction de la culture comme « vecteur de cohésion sociale, d'analyse critique et de conscientisation, de changement de modèle de société »¹. Dans cette lutte quotidienne contre l'exclusion sociale, la Communauté française a véritablement la volonté de (re)mettre en évidence l'importance de l'apport de la culture à la cohésion sociale et à l'égalité.

A l'heure actuelle, la question de l'exclusion sociale et également de l'accessibilité culturelle sont donc au cœur des débats.

En réponse à ces questions, plusieurs scènes de théâtre en Belgique, mais également à l'étranger mettent en avant de nouvelles formes de spectacle en rupture par rapport aux normes traditionnelles. Ces initiatives mettent en lumière une réalité sociale qui nous interpelle aujourd'hui.

A titre d'exemple, une troupe théâtrale que nous pourrions qualifier d' « hors ses murs »² a vu le jour en 2002 : la Troupe du Possible. Cette troupe théâtrale bruxelloise accueille des personnes de tous horizons en provenance de mondes psychiques, sociaux et culturels parfois très différents. Son fonctionnement particulier se situe dans la démarche qu'elle établit entre la pratique théâtrale et la fragilité psychique, culturelle et sociale de ses membres. Sans visée thérapeutique, la finalité de ce type de création se situe dans la volonté d'amener des personnes à jouer, simplement. Par ce travail, notre volonté est de nous pencher plus en profondeur sur ce type de démarche non-interventionniste au niveau thérapeutique, mais qui par ailleurs, semble présenter, selon nous, des répercussions bienfaitrices sur le plan personnel.

¹ Colloque : « La contribution de la culture à la lutte contre la pauvreté et l'exclusion sociale », <http://www.culture.be/index.php?id=7031> (en ligne), page consultée le 17/02/2013.

² « Hors ses murs », terme utilisé par Jérôme Dubois (dir.) dans son titre d'ouvrage : *Les usages sociaux du théâtre hors ses murs. Ecole, entreprise, prison, hôpital, etc.*, Paris, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, 2011.

Le sujet de ce mémoire s'est alors posé de la manière suivante : « Théâtre et exclusion : état des lieux en Belgique francophone », la sous-question étant « comment sont valorisées l'approche théâtrale et sa pratique dans une optique de mieux-être pour des personnes souffrant d'une forme ou l'autre d'exclusion ? »

Dans un premier temps, nous avons décidé de commencer par une partie de contextualisation afin d'éclaircir trois notions qui nous semblent élémentaires à la bonne compréhension de ce mémoire : l'exclusion, la culture et le théâtre. Dans un second temps, nous tenterons d'investiguer et d'approfondir un cas pratique, celui de la Troupe du Possible.

Il nous a semblé indispensable de commencer cette première partie par la notion même d'« exclusion » afin de comprendre son origine dans l'histoire et tous les paramètres que cette notion évoque dans la société actuelle. Le lien entre santé mentale et exclusion sera abordé brièvement, car il éclairera de façon significative la forme d'exclusion dont souffre une partie des membres de la Troupe du Possible. Nous aborderons également dans ce chapitre l'importance du lien social, mais aussi cet idéal de la performance auquel nous sommes confrontés au quotidien. Nous évoquerons ensuite l'article 23 de la Constitution belge qui nous rappelle notre droit à la dignité pour tous. Enfin, nous nous pencherons sur l'état des lieux actuel au niveau de l'exclusion et de la pauvreté en Belgique, à travers la réalité des chiffres, mais également des articles de presse.

Ensuite, nous aborderons la notion de « culture ». Premièrement, nous tenterons de donner de la façon la plus pertinente possible quelques définitions de ce terme, aussi variées qu'elles soient. Deuxièmement, nous nous intéresserons à son accessibilité en Belgique, notamment grâce à la mise évidence des principes de démocratisation culturelle et de démocratie de la culture. Suite à cela, nous mettrons en lumière un exemple engendré par la démocratisation culturelle, à savoir l'Article 27. Nous analyserons son fonctionnement. Enfin, le dernier point s'intéressera à comprendre en quoi la culture peut s'avérer être un outil au service de la lutte contre l'exclusion.

Pour terminer cette première partie, nous parlerons de théâtre. Nous tenterons d'expliquer l'évolution du théâtre en Belgique francophone depuis les années 50, de façon la plus claire et subtile possible, tant cette évolution est singulière à notre pays. Comme l'objet de ce travail s'intéresse au lien entre théâtre et exclusion, nous analyserons ensuite le Théâtre-action depuis son origine à nos jours, en tentant de comprendre ce que celui-ci représente

encore dans notre société actuelle. Pour cela, nous mettrons en évidence le travail mené par une troupe faisant partie du Théâtre-action : le Théâtre du Copion. Pour finir et dans l'idée d'introduire la deuxième partie de ce mémoire, nous constaterons l'évolution du théâtre dans l'espace social.

Il est important pour le lecteur d'avoir l'occasion de saisir ces trois notions (exclusion, culture, théâtre) dans toute leur subtilité et dans tout ce qu'elles représentent en tant que telles actuellement dans notre société. En effet, cela permettra d'aborder la partie qui suit avec un certain bagage à la fois théorique, historique et imprégné de la réalité.

Dans cette deuxième partie, nous nous intéresserons donc à la Troupe du Possible. Depuis sa création en 2002, cette troupe théâtrale interroge, étonne et ne laisse en tout cas personne indifférent, du spectateur lambda au professionnel de théâtre. Le but de cette partie est d'investiguer cette troupe dans tout ce qui fait sa spécificité dans le milieu théâtral bruxellois.

Pour commencer, il semble pertinent de dresser une présentation exhaustive de la Troupe du Possible : son parcours depuis le commencement, ainsi que son optique singulière. Nous parlerons ensuite du public qu'accueille cette troupe, de ses particularités et des valeurs qui y sont défendues. Ensuite, nous verrons comment se déroulent la construction des spectacles et du projet en lui-même à travers notamment la rencontre avec le public. Nous nous intéresserons également au dernier spectacle mis en scène par la Troupe du Possible, *la Métaphysique de la Bourgeoisie*, en juin 2012 au Théâtre de Poche à Bruxelles. Nous mettrons en évidence le compte-rendu de cette expérience autour des commentaires et critiques qui en ont découlé et évoquerons aussi les différents incidents qui se sont produits.

Par ailleurs, nous chercherons à comprendre en quoi et pourquoi la Troupe du Possible ne fait pas partie d'un projet tel que celui du Théâtre-action. Autrement dit, il s'agira de traiter la question des différences existant entre la Troupe du Possible et le Théâtre-action.

Pour conclure cette seconde partie, nous établirons une analyse réflexive quant au travail mené par la Troupe du Possible. Par rapport à nos observations, entretiens, discussions avec différentes personnes, membres de la troupe ou extérieures à celle-ci, nous exposerons l'utilité de la démarche artistique de la troupe et argumenterons ses différents bienfaits, comme, par exemple, l'émancipation personnelle ou l'apport dans la vie

quotidienne de ces personnes. D'autres éléments positifs seront également abordés. Mais si nous évaluons l'utilité de cette démarche, nous devons aussi mettre en évidence ses limites et faiblesses. En effet, dans ce type de démarche, il est indispensable pour l'équipe d'être en mesure de se remettre en question, de prendre distance et de développer un esprit critique par rapport au travail réalisé. C'est l'addition de toutes ces opportunités, bienfaits et limites, et en outre la cohésion du groupe et du projet, qui lui donnent la possibilité d'avancer, de se réaliser et de continuer à exister tout simplement.

C'est véritablement l'articulation de ces deux parties qui constituera le fil conducteur de ce travail et permettra ainsi, une meilleure compréhension du sujet par le lecteur.

L'objectif de ce travail de fin d'études est d'interroger ces artistes investis dans ce type d'expérience « différente » et novatrice, mais également de comprendre l'histoire dont ils sont issus et d'ainsi mieux pouvoir appréhender les rapports que peuvent entretenir à l'heure actuelle le théâtre et la société. Sans apporter de réponse absolue, nous espérons que ce travail nous permettra par ailleurs d'adopter une position critique par rapport à la démarche mise en place par la Troupe du Possible avec un certain recul et les nuances nécessaires.

Partie I : Contextualisation

1.1 L'exclusion sociale

Pour mieux appréhender la question de l'exclusion sociale aujourd'hui, il est indispensable de comprendre les différents paramètres de cette notion. Dès lors, dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'aspect sociologique de la question. Nous nous baserons essentiellement sur les écrits de sociologues français. En effet, ils éclairent de façon pertinente la question de l'exclusion en Europe de façon générale et donc, par conséquent, également l'exclusion en Belgique.

Ensuite, nous approfondirons plus spécifiquement le cas de la Belgique en nous intéressant aux chiffres qui apporteront à ce travail une forme de réalité qui permettra de mieux comprendre ce travail de fin d'études.

Cette première partie a pour objectif de mettre en lumière la suite de notre développement, à savoir les fonctions sociales du théâtre par rapport à cette « exclusion ».

1.1.1 La notion d' « exclusion sociale »

Depuis maintenant une quinzaine d'années, la notion d'exclusion est intégrée au vocabulaire des sciences sociales et enveloppe des significations très diverses, liées autant à la pauvreté qu'à d'autres formes plus spécifiques comme le chômage, la discrimination et le racisme. Le concept d'exclusion est aussi associé aux situations de rejet social qui affectent les rapports entre certains groupes. Malgré les critiques liées à son caractère évasif et mouvant, et les débats qu'elle suscite au sein des sciences sociales, « l'exclusion demeure un concept important pour baliser la réflexion sur les liens qui caractérisent une société, les rapports de pouvoir et les processus de marginalisation qui s'y développent »¹.

Aujourd'hui et depuis presque trente ans maintenant, les notions de pauvreté et d'exclusion sont souvent associées. Le terme même d'exclusion est devenu courant et semble faire partie d'un langage qui nous est familier. Ce terme est considéré comme une notion large, car il définit un bon nombre de personnes et de situations, il peut concerner tout le monde

¹ Madeleine Dubois et Michèle Kérisit, « L'exclusion : piste de réflexion en contextes minoritaires », in *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. 11, n°1, 2005, p. 10.

et finalement n'importe qui. Mais qu'est-ce qui se cache véritablement derrière cette notion d'exclusion ? D'où vient-elle ?

Selon notre vision contemporaine des choses, l'exclusion souligne un danger social qui peut être grave, voire très grave pour notre société. Cette forme particulière d'exclusion inclut les déchéances matérielle et morale et l'insécurité d'existence. Ces paramètres ne sont plus en lien avec la participation aux rapports de production, mais justement avec l'absence de participation à ces rapports. Une forme de division s'installe alors entre les travailleurs, inclus et dignes citoyens et les exclus, considérés par la force des choses comme indignes et encore moins citoyens.

Mais c'est véritablement dans l'ouvrage *Les Exclus* (1974) du français René Lenoir¹, que l'expression « exclusion sociale » trouve son origine. Avant cet ouvrage, était utilisée la notion de « retrait social » qui définissait une pauvreté appelée « unidimensionnelle », c'est-à-dire principalement économique. Dans son livre, Lenoir ouvre la notion d'« exclusion » à une série de catégories sociales, telles que les malades mentaux, les drogués ou encore les mineurs délinquants par exemple. Elle n'est donc plus simplement liée à la (grande) pauvreté. Des préoccupations contemporaines voient le jour : tout un chacun peut, à un moment donné, se retrouver face à une forme ou une autre d'exclusion. Il n'y a pas que le quart-monde qui y succombe, loin de là. Dans cette Europe insouciante du chemin parcouru avec les Trente Glorieuses, Lenoir nous met en garde de façon interpellante : « l'inadaptation sociale s'accroît comme une lèpre : aucune classe sociale, aucun âge ne sont indemnes. L'alcoolisme n'a pas disparu, la drogue est apparue, les névroses et les maladies psychosomatiques prennent le pas sur toutes les autres, les délinquants se multiplient, la frange des marginaux s'étend »². L'exclusion sociale gagne sans cesse du terrain, et, selon lui, il faut s'attaquer aux problèmes sociaux dans leur pluralité en mettant l'accent sur la prévention, le développement et l'amélioration des services sociaux. Son livre connut un grand succès, mais suscita également la polémique. En effet, il a été reproché à Lenoir, en nommant les exclus, d'avoir finalement créé l'exclusion qui n'était restée jusque-là qu'un concept abstrait³.

¹ René Lenoir, *Les exclus*, Paris, Seuil, 1974.

² Jacques Ladsous, *L'action sociale aujourd'hui*, Erès, Coll. Trames, 2004, p. 70.

³ *Ibid.*, p. 69.

En Europe, au milieu des années 70, les mentalités évoluent, l'existence d'une couche de la population considérée comme pauvre est reconnue sous l'appellation de « nouveaux pauvres ». Les notions de « pauvreté multidimensionnelle » et d'« exclusion sociale » entrent dans le langage courant. A ce sujet, Vincent de Gaulejac et Leonetti nous parlent de « lutte des places »¹, qu'ils considèrent comme « une lutte d'individus solitaires contre la société pour retrouver 'une place', c'est-à-dire un statut, une identité, une reconnaissance, une existence sociale ». L'exclusion serait liée à une forme de processus de désinsertion expérimentée par des personnes dont les trajectoires de vie sont individuelles. La désinsertion se construit autour de deux principes, le premier inclut les différents lieux où peuvent se situer les situations de rupture (travail, famille) et le second fait référence aux types de réactions que vont entraîner ces dernières. « L'expérience de l'exclusion s'inscrit donc dans la recherche d'une reconnaissance sociale, d'une dignité qui serait inhérente à la personne humaine, laissant une place à la subjectivité et à la possibilité de révolte contre l'exclusion »².

La notion d'« exclu » couvre, aujourd'hui, des populations diverses : les jeunes de banlieues délabrées, les chômeurs de longue date, les handicapés, les vieillards ou encore les illettrés. Peuvent encore s'ajouter à la liste les malades mentaux et depuis une vingtaine d'années, les séropositifs et les malades du sida.

La notion d'« exclusion sociale », quant à elle, va au-delà de la spécificité économique de la pauvreté et se construit à travers deux grands principes. D'une part, nous avons la participation ou la non-participation au marché de l'emploi et d'autre part, le fait d'être intégré ou non dans des réseaux sociaux, tels que la famille, l'école, une communauté, etc.

Dans le cadre de ses recherches à propos de l'exclusion, le sociologue Castel évoque également le concept de désaffiliation, qui, selon lui désigne le « mode particulier de dissociation du lien social »³, la « rupture du lien sociétal ».

¹ Vincent de Gaulejac et Isabel Taboada Léonetti, *La lutte des places*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1994.

² Madeleine Dubois et Michèle Kérisit, *Op.cit.*, p. 11.

³ Ivan Dechamps (dir.), « Droit, pauvreté et exclusion », Centre interdisciplinaire Droits fondamentaux et lien social, Fondation Roi Baudouin, Bruxelles, Coll. Citoyen, droit et société, 1998, p. 37.

Selon Madeleine Dubois et Michèle Kérisit, « Castel met l'accent sur l'importance de nommer les conjonctures économiques et sociales qui contribuent aux étapes de la désaffiliation et de travailler à la création de politiques sociales préventives plutôt que d'investir toutes les ressources dans la réinsertion par le biais de la prise en charge de groupes ciblés et spécifiques »¹.

L'exclusion met profondément en évidence le dysfonctionnement de la société qui se joue sur différents tableaux : temporel (qui est exclu aujourd'hui sera exclu demain), spatial et social (qui est exclu est entouré d'exclus). Il existe plusieurs dimensions attribuées à l'exclusion sociale : l'éducation, la formation professionnelle, l'absence ou le manque de ressources, l'exclusion du marché de l'emploi, la santé, etc. Les conséquences de l'exclusion sont également très variées, telles que la violence, la délinquance, la dimension communautaire, etc. Il n'est donc pas judicieux d'entamer une réflexion sur l'exclusion sociale, mais bien sur les exclusions sociales, au pluriel.

Au-delà des demandes d'être reconnu, d'être écouté ou tout simplement d'être entendu, nous pouvons observer la réelle détresse que vivent tous ceux qui ont l'impression de ne pas avoir leur place au sein de la communauté sociale. Alors, même si la notion d'exclusion est évidemment discutable, elle témoigne néanmoins du sentiment véritable de ne pas être intégré à la société.

A l'heure actuelle, la notion même d'exclusion est au centre du débat social et politique. Le climat est effectivement loin d'être serein : la dégradation du marché de l'emploi, les restructurations d'entreprises ou encore l'effondrement des bourses ont fait naître une prise de conscience collective du risque de chômage, de pauvreté et par conséquent, d'isolement social.

¹ Madeleine Dubois et Michèle Kérisit, *Op.cit.*, p. 12.

1.1.1.1 Maladie mentale et précarité : la double exclusion¹

Pour une meilleure compréhension de la partie pratique qui va suivre cette contextualisation, il était élémentaire de souligner brièvement le rapport qui peut exister entre maladie mentale et exclusion. En effet, une partie des membres de la Troupe du Possible vit cette forme d'exclusion spécifique.

Guillaume Rudy, psychiatre à l'Unité de crise de l'Hôpital Van Gogh à Charleroi, met en évidence un modèle explicatif de la maladie mentale : le modèle vulnérabilité/stress. Selon ce modèle, « la personne souffrant de maladie mentale est un individu génétiquement vulnérable, génétiquement prédisposé qui soumis à un moment donné à des stress environnementaux insupportables développe une maladie mentale »².

Lorsque la maladie s'installe, il peut en découler un amoindrissement des aptitudes sociales entraînant parfois une certaine marginalisation. Un mode de vie marginal peut également provoquer des stress, du rejet qui « encourage » l'état de malade. « Maladie mentale et marginalisation sont deux phénomènes qui s'auto entretiennent enfermant l'individu dans une double exclusion »³.

Pourtant, toutes les personnes vivant dans la précarité ne souffrent pas de maladies mentales, loin de là.

Néanmoins, même si la personne n'est pas prédisposée à une forme de vulnérabilité excessive ou ne souffre pas d'une maladie mentale avérée, l'environnement possiblement hostile qui l'entoure peut entraîner, malgré tout, des troubles psychiques, comme des réactions dépressives et d'anxiété par exemple. A cela peut s'ajouter parfois aussi des troubles du comportement, liés dans certains cas à l'usage abusif de substances telles que l'alcool ou la drogue. Effectivement, ces substances sont connues pour faire partie de la « culture » des gens de la rue.

¹ Rudy Guillaume, « Maladie mentale et précarité : la double exclusion », in *l'Observatoire*, Revue d'action sociale & médico-sociale ASBL, n°39, juin-juillet-août 2003, p. 48.

² *Id.*

³ *Id.*

« Les personnes atteintes d'incapacités mentales et psychosociales sont parmi les groupes les plus marginalisés des pays en développement. Bien que les acteurs du développement se soient engagés à axer leurs travaux sur les individus les plus vulnérables au sein d'une communauté, de nombreux programmes continuent à ignorer et à exclure ce groupe vulnérable »¹.

1.1.2 Entre intégration et exclusion, la frontière est mince

Afin de comprendre l'exclusion dans ses différents aspects, il est important, à présent, de nous pencher sur le concept d'intégration. En effet, l'intégration sociale et les problèmes tournant autour du lien social ont représenté, pour la sociologie depuis ses débuts, des questions incontournables. Des Etats-Unis à l'Europe, de nombreux sociologues, tels que Spencer ou Durkheim, ont reflété dans leurs travaux la volonté des sociétés industrielles de passer d'une société traditionnelle à une société moderne dont la complexité se révèle intense. La question suivante s'est alors posée : comment pourrait-elle « intégrer et articuler entre eux les groupes hétérogènes de nouveaux venus, paysans, prolétarisés, immigrants, pour constituer un tout cohérent et fonctionnel »² ?

A l'heure actuelle, nous pouvons dire que les sociétés post-industrielles font face à un véritable phénomène d'exclusion sociale qui pose la question de la mise à l'écart de certains groupes sociaux, considérés comme inemployés ou inemployables par le schéma de production contemporain et dont le lien social qui les unit aux dits « intégrés » s'affaiblit de plus en plus. Aujourd'hui, l'exclusion frappe différentes couches de population, aussi bien les personnes qui étaient antérieurement intégrées, tels que les travailleurs qui perdent leur emploi, que « les retraités, les vieillards devenus 'inutiles', les femmes seules, veuves ou divorcées, sans qualification, tous ceux qui avaient une place sociale et l'ont perdue »³.

¹ Organisation mondiale de la Santé, « Lutter contre l'exclusion des personnes atteintes de troubles mentaux », http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2010/mental_disabilities_20100916/fr/ (en ligne), page consultée le 8 mai 2013.

² Vincent de Gaulejac et Isabel Taboada Léonetti, *Op.cit.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 53.

Nous remarquons également que pour certaines catégories de personnes, c'est l'entrée dans la vie active et la construction d'un avenir professionnel qui semblent compliquées et dans certains cas bloquées, notamment pour les jeunes qui, pour beaucoup, ont des difficultés à décrocher un premier emploi stable, parfois malgré de nombreux diplômes.

Selon de Gaulejac, les problèmes que nous vivons aujourd'hui dans notre société comme le chômage, le racisme, la pauvreté, doivent être pris en compte « comme le résultat de la dégradation de situation de plein emploi, de tolérance, de justice sociale, qui sont en réalité des fictions »¹, un rêve auquel tout le monde a voulu croire dans les années 60.

1.1.3 Le culte de la performance

Dans notre société occidentale, nous entendons très régulièrement parler de ce que l'on appelle « le culte de la performance »². Cette « logique d'excellence est à l'œuvre dans le sport, à l'école et traverse également l'univers familial. Il faut être performant sur tous les registres aussi bien sur le plan professionnel, corporel, intellectuel, social qu'affectif et sexuel »³.

Cet idéal de performance, ce culte du gagnant est présent dans les médias en permanence et nous y sommes donc confrontés au quotidien. Performance, autonomie, responsabilité, tels sont les maîtres mots. Evidemment, personne n'est obligé de suivre cette injonction, tout le monde peut rejeter ce schéma, mais à quel prix ? Refuser d'adhérer à ce modèle coïncide souvent avec le rejet des autres et de la société et, dans certains cas, avec l'exclusion ou la marginalité.

De façon très juste et encore très actuelle, Max Weber nous fait remarquer que nous vivons au gré d'un capitalisme et d'un individualisme toujours plus prononcés : « le moi de chaque individu est devenu un capital qu'il faut faire fructifier »⁴.

« L'excellence des uns entraîne l'exclusion des autres ». Cette phrase met bien en évidence le fait que nous n'avons pas vraiment le choix. Soit nous acceptons d'entrer dans le système, donc dans cette logique de performance, et nous entrons alors éventuellement dans la catégorie des « gagnants ». Dans le cas contraire, nous refusons ce culte de la

¹ Vincent de Gaulejac et Isabel Taboada Léonetti, *Op.cit.*, p. 53.

² Alain Erhenberg, cité par Vincent de Gaulejac et Isabel Taboada Léonetti, *Op.cit.*, p. 37.

³ Vincent de Gaulejac et Isabel Taboada Léonetti, *Op.cit.*, p. 37.

⁴ Max Weber, cité par Vincent de Gaulejac et Isabel Taboada Léonetti, *Op.cit.*, p. 37.

performance, nous décidons de rester à l'écart et nous pouvons craindre, dans ces conditions, d'être catégorisés en « perdants ».

C'est simplement dit, aucun cas n'est semblable à un autre et il n'est pas bon de faire des généralités. Mais il est clair que cela reflète assez bien l'idée générale qui est véhiculée dans nos sociétés modernes et il est important d'en tenir compte.

1.1.4 L'importance des liens sociaux

Aujourd'hui, nous sommes plus enclins à parler de liens sociaux au pluriel. En effet, il n'existe plus de « lien social au singulier mais des liens multiples qui inscrivent les individus dans des réseaux de lignes complexes »¹. Les liens horizontaux font référence aux liens qui s'établissent au sein des groupes primaires, tels que la famille ou les amis par exemple. Les liens verticaux, quant à eux, relient chaque sujet à la société, à l'ensemble de la collectivité via les institutions ou les instances qui établissent donc une forme de relais. Les liens sociaux, c'est véritablement ce qui peut faire la différence, à un moment ou un autre, entre la pauvreté et l'exclusion. Des liens qui nous font exister d'une certaine manière et qui nous aident à dépasser les moments difficiles. Albert Jacquard dit assez justement: « Je suis les liens que je tisse avec d'autres »².

Pour l'individu, l'intégration à son propre groupe et l'identification de sa place et de son rôle au sein de la société passent par l'inscription de chacun dans les réseaux de sociabilité primaires comme le réseau familial, amical ou encore relationnel qui permettent de véhiculer certaines fonctions indispensables, telles que la communication. Dans le cas où, pour une raison ou pour une autre, ces relations sociales sont amenuisées, une fragilisation à plusieurs niveaux est possible. Tout d'abord, l'affaiblissement des échanges découle inévitablement sur moins d'informations, de communication et aussi d'entraide. Au-delà de ce constat, c'est également le tissu relationnel qui en prend un coup et sa faiblesse peut entraîner des carences plus alarmantes, comme la rupture des appartenances ou l'impossibilité d'échanger. Cet état peut alors générer ce qu'on appelle l'isolement, la sensation de ne plus appartenir à aucun groupe, ni à aucune communauté et d'avoir perdu son identité. Et dans certains cas, cela peut mener à l'exclusion.

¹ Vincent de Gaulejac et Isabel Taboada Léonetti, *Op.cit.*, p. 59.

² Albert Jacquard, cité dans « La pauvreté : scandale ou fatalité ? », in Etude publiée par *Vivre Ensemble Education* avec le soutien de la Communauté française, septembre 2010, p. 7.

« Dans une société marquée par ses fractures, ses ruptures et ses divisions, la cohésion sociale apparaît essentielle »¹. Et dans nos sociétés contemporaines, un problème se pose. En effet, cette cohésion ne prend sens qu'autour de valeurs fondamentales, telles que la démocratie, la tolérance et la justice sociale par exemple. « Dans un pays aussi marginal que le nôtre, et de plus fédéral (confédéral à l'heure actuelle), la nation n'est plus facteur de cohésion et l'unité du peuple ne peut donc être comprise que dans la complexité qui la compose »².

¹ Alain de Wasseige, « Culture et Sociale », in *Pensée Plurielle*, n°4, 2002, p. 98.

² *Id.*

1.1.5 Etat des lieux en Belgique

Après ces quelques points théoriques, il est essentiel, à présent, de parler de ce qu'il se passe dans notre propre pays. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur notre constitution qui garantit nos droits.

Puis, nous nous intéresserons aux chiffres à proprement parler qui nous éclaireront quant à la situation actuelle des choses. Pour cela, nous nous sommes basée essentiellement sur un livre mis en place par la Communauté française, publié en 2010, qui s'intitule : *La pauvreté et l'exclusion sociale : regards du monde associatif et d'institutions culturelles*, mais aussi sur plusieurs articles de journaux nationaux.

Pour finir, nous tenterons de bien différencier ce qui se passe réellement en Flandre, en Wallonie et à Bruxelles étant entendu que l'objet de notre étude s'intéresse plus particulièrement à la Belgique francophone.

1.1.5.1 Le Droit à la dignité dans la Constitution belge

Les pauvres sont considérés comme tels à partir du moment où leurs conditions d'existence ne leur permettent pas de mener une vie conforme à la dignité humaine. Cette dignité n'est envisageable que si ces droits humains sont respectés.

La Constitution belge authentifie à en son article 23 ce droit à la dignité :

« Chacun a le droit de mener une vie conforme à la dignité humaine »¹.

Ces droits comprennent notamment :

1° le droit au travail et au libre choix d'une activité professionnelle dans le cadre d'une politique générale de l'emploi, visant entre autres à assurer un niveau d'emploi aussi stable et élevé que possible, le droit à des conditions de travail et à une rémunération équitables, ainsi que le droit d'information, de consultation et de négociation collective;

2° le droit à la sécurité sociale, à la protection de la santé et à l'aide sociale, médicale et juridique;

3° le droit à un logement décent;

4° le droit à la protection d'un environnement sain;

5° le droit à l'épanouissement culturel et social.

¹ Constitution belge, article 23.

« Perdre sa dignité, c'est devenir d'une manière ou d'une autre inutile au monde. Ou plus exactement : c'est être mis par d'autres (voire par la société dans sa globalité) en position d'être inutile au monde. Car évidemment l'absence de dignité n'est pas un état mais une position qui est elle-même la résultante d'une situation sociale, d'un rapport de force »¹.

1.1.5.2 Quelques chiffres...

Tout le monde reconnaît que l'hiver 2008-2009 a été froid, mais pour certains, il a été très froid. On ne dénombre pas moins de trente et un morts, rien que pour la ville de Bruxelles. « L'Observatoire européen des sans-abri chiffre à 17.000 le nombre de personnes qui, en Belgique, sont sans abri »².

Vivre ensemble, dans un même lieu, c'est aussi se rendre compte des disparités de richesse qui existent aujourd'hui dans notre pays. Pays, à la fois riche, mais qui connaît une pauvreté toujours en croissance. En effet, rien qu'en Belgique, le nombre de millionnaires a augmenté. Ils étaient 72.000 fin 2007 contre 68.000 à la fin de l'année 2006, soit une hausse de 5,9%. Notons quand même qu'avec la crise économique actuelle, ce chiffre est redescendu, fin 2008, à 59.600.

Au niveau de la richesse globale, la Belgique se positionne sixième dans le classement européen du Produit Intérieur Brut par habitant, d'après des données datant de 2006, publiées par Eurostat. Selon le Rapport Mondial sur le Développement Humain 2007-2008 du PNUD, la Belgique se range au dix-septième rang des pays les plus développés. Il est clair que notre pays ne manque pas de richesses.

Pourtant, la pauvreté et la précarité augmentent tous les jours un peu plus, surtout dans les conjonctures actuelles. « Aujourd'hui, un Belge sur sept se retrouve en situation de risque de pauvreté »³, c'est-à-dire pas moins de 1.470.000 citoyens qui ne disposent donc pas d'un revenu supérieur à 860 euros net par mois.

Cette situation mène très régulièrement au surendettement, le cercle vicieux est enclenché et il devient alors très compliqué de sortir sa tête de l'eau. « En 2007, sur la seule base des crédits à la consommation et les emprunts hypothécaires, 338.933 personnes étaient

¹ Edouard Delruelle, Directeur adjoint du Centre pour l'égalité des chances, professeur de philosophie à l'Université de Liège, cité dans « La pauvreté : scandale ou fatalité ? », *Op.cit.*, p. 5.

² Lebon France (dir.), *La pauvreté et l'exclusion sociale : regards du monde associatif et d'institutions culturelles*, Communauté française de Belgique, Coll. Culture-Education Permanente, n°14, 2010, p. 2.

³ Lebon France (dir.), *Op.cit.*, 2010, p. 30.

qualifiées de ‘surendettées’ »¹. Les personnes considérées comme les plus à risque sont les femmes en situation de monoparentalité. Enfin, « 87% des personnes en risque de pauvreté ne sont pas actives sur le marché de l’emploi »².

Un des exemples évoqué par l’ouvrage de la Communauté française de Belgique pour mettre en lumière cet accroissement de la pauvreté en Belgique, est l’accès au logement et, plus spécifiquement, l’achat de celui-ci. En effet, le prix moyen d’une maison a été multiplié par neuf depuis les années 70, augmentant d’environ 19.000 euros à plus de 170.000 euros en 2008. Pour nous donner une idée, le coût de la vie de son côté, a seulement triplé.

Il ne faut pas oublier que notre richesse est impérativement à mettre en relation avec la pauvreté ailleurs en Europe et dans le monde entier. Même si nous avons souvent l’impression que ces questions nous dépassent et que nous ne les maîtrisons pas, nous faisons des choix politiques, au moment des élections notamment. Ces engagements sociaux peuvent d’une manière ou d’une autre influencer le cours de la société et du monde.

Au-delà des crises, le constat est sans appel : ce sont toujours les plus pauvres qui paient le plus, partout. « Comme pour toute échelle qui se dresse, ce sont les échelons et les éléments du bas qui supportent les plus fortes contraintes...Mais si le bas n’est pas là, sur quoi peut s’appuyer l’échelle ? Nous n’oublions pas qu’il y a tous les autres que nous ne rencontrons pas, que nous ne connaissons pas »³ ?

¹ France Lebon (dir.), *Op.cit.*, 2010, p. 31.

² *Id.*

³ France Lebon (dir.), *Op.cit.*, 2010, p. 43.

1.1.5.3 Articles de presse

Il nous a semblé impératif de mettre en évidence ces constats au travers d'articles de presse, encore plus récents. En effet, la pauvreté et l'exclusion sociale occupent une grande place dans l'actualité aujourd'hui. Ces articles nous aideront à réellement nous rendre compte des réalités actuelles que vivent bon nombre de citoyens belges.

1.1.5.3.1 « Plus d'une personne sur sept vit sous le seuil de pauvreté en Belgique »¹

D'après la dernière enquête européenne EU-SILC, réalisée auprès de 5910 ménages belges, les chiffres sont plutôt alarmants. En effet, à l'heure actuelle, le pourcentage de la population belge vivant sous le seuil de pauvreté s'élevait à 15,3%, a affirmé Madame Maggie De Block, secrétaire d'Etat à la lutte contre la pauvreté.

6% de la population souffre déjà de ce qu'on appelle des privations matérielles graves². Nous entendons par là l'incapacité de pouvoir payer un loyer ou les factures courantes, par exemple, mais également de chauffer décentement son habitation.

Le signal d'alarme est déclenché quand une personne isolée dispose au maximum de 1000 euros pour vivre mensuellement et qu'un ménage avec deux enfants ne touche que 2101 euros par mois. Les chômeurs et les familles monoparentales font partie des catégories de groupes sociaux les plus à risques à niveau-là³.

De façon générale, « les personnes confrontées à un de ces trois risques (pauvreté monétaire, privation matérielle grave et/ou faible intensité de travail) sont considérées comme à risque de pauvreté ou d'exclusion sociale »⁴, souligne le SPF Economie. Selon l'étude, en Belgique, près de 21% des personnes sont menacées par la pauvreté et l'exclusion sociale. Notre pays se situe juste en-dessous de la moyenne européenne, qui est de 24%⁵.

En 2011, il a pu donc être établi que 2,3 millions de Belges se trouvaient en situation de précarité extrême⁶.

¹ Belga, « Plus d'une personne sur sept vit sous le seuil de pauvreté », *L'avenir.net*, Bruxelles, 24 janvier 2013.

² Annabel Claix, « Un Belge sur cinq risque de tomber dans la pauvreté », *7sur7*, 10 octobre 2012.

³ Belga, « Une personne sur cinq risque la pauvreté ou l'exclusion sociale en Belgique », *Sudinfo.be*, 24 décembre 2012.

⁴ Annabel Claix, *Op.cit.*

⁵ Corentin Di Prima, « Un Belge sur cinq menacé de pauvreté », *Le Soir*, 3 décembre 2012.

⁶ *Id.*

1.1.5.3.2 Les jeunes en danger

Dans notre pays, 15% des jeunes entre 16 et 24 ans sont victimes de la précarité et vivent sous le seuil de risque de pauvreté. C'est le Service de lutte contre la pauvreté, la précarité et l'exclusion sociale qui a rappelé ce constat à l'occasion de la Journée Internationale de la Jeunesse en aout 2012¹.

Vivre dans des conditions précaires ne permet pas de respecter les droits fondamentaux de chaque individu. « En Belgique, le non-respect de droits tels que le droit à la protection de la vie familiale, le droit à l'éducation ainsi que le droit au travail et à la protection sociale compromet l'avenir des 175.000 jeunes en risque de pauvreté », met en évidence le Service.

Les enfants mineurs ne sont pas non plus épargnés. Sur les 2,2 millions que compte le pays, près de 510.000 d'entre eux vivent dans un ménage qui présente un risque de pauvreté ou d'exclusion, souligne un rapport sur les effets de la crise publié par l'Unicef².

En Belgique, les jeunes générations se retrouvent même aujourd'hui plus exposées à la pauvreté et l'exclusion que les adultes et même les seniors.

1.1.5.3.3 « Un fossé de pauvreté entre la Flandre et la Wallonie »³

Il existe une disparité non-négligeable entre le nord et le sud du pays. En Flandre, 9,8% de la population vit sous le seuil de pauvreté alors qu'en Wallonie, 19,2% des gens sont touchés par ce fléau⁴.

Selon le journal De Morgen, les différences sur le marché de l'emploi pourraient expliquer en grande partie cette situation. En effet, le taux de chômage est plus important en Wallonie. Selon Henk Termote, responsable de l'association « Steunpunt tot bestrijding van armoede » qui lutte contre la pauvreté, « il y a moins de postes vacants et il y a davantage de chômeurs de longue durée. Il y a aussi en Wallonie plus de personnes au foyer qui ne perçoivent pas de revenu. Les gens qui perdent leur emploi et qui n'ont pas de partenaire deviennent vite pauvres »⁵. Les salaires en Flandre sont également plus élevés qu'en Wallonie. Les situations familiales sont aussi différentes de part et d'autre du pays.

¹ Belga, « La précarité des jeunes demeure », *La Libre Belgique*, 11 aout 2012.

² Belga, « Un enfant sur quatre risque la pauvreté en Belgique », *Sudinfo.be*, 24 décembre 2012.

³ Belga, « Un fossé de pauvreté entre la Flandre et la Wallonie », *7sur7*, 12 avril 2008.

⁴ Belga, « Plus d'une personne sur sept vit sous le seuil de pauvreté », *L'avenir.net*, Bruxelles, 24 janvier 2013.

⁵ Henk Termotte, cité dans l'article « Un fossé de pauvreté entre la Flandre et la Wallonie », *Op.cit.*

La protection sociale en Wallonie est véritablement à la traîne et affiche encore à ce niveau-là, de fortes disparités avec le nord du pays. Le constat découle d'une étude de deux économistes liégeois, Mathieu Lefebvre et Pierre Pestieau, qui ont dressé le classement des systèmes de sécurité sociale européens, en tenant compte de leur aptitude à combattre les inégalités sociales, de santé, d'éducation et d'emploi¹.

Au niveau européen, les pays nordiques sont sans surprise en tête du classement, tout comme la Flandre. Quant à la Wallonie, au niveau de sa protection sociale, sa performance est évaluée comme équivalente à celle du Portugal, c'est-à-dire en bas de classement. Le classement final place la Belgique en onzième position dans l'Europe des quinze.

Une autre explication donnée à cette disparité est le niveau très élevé du chômage, mais aussi un système de santé qui n'arrive pas à restaurer une certaine forme d'égalité nord-sud, notamment en termes d'espérance de vie. « En revanche, constatent les auteurs de l'étude, pour la pauvreté, les différents programmes de protection sociale jouent leur rôle. Par exemple, les allocations familiales se révèlent extrêmement efficaces pour réduire la pauvreté, et ce à un coût relativement faible »².

La région de Bruxelles-capitale est la région la plus touchée par la pauvreté. En effet, selon une étude de l'Université d'Anvers, menée par les sociologues Caroline Dewilde et Peter Raymaeckers, 28% de la population bruxelloise est aujourd'hui confrontée à la pauvreté, soit près d'un habitant sur trois³.

¹ Ricardo Gutierrez, « Social : la Wallonie à la traîne », *Le Soir*, 28 novembre 2012.

² *Id.*

³ Grégoire Comhaire, « Un Belge sur huit connaît la pauvreté », *La Libre Belgique*, 18 août 2007.

*

Ce point sur l'exclusion a pour objectif de mieux comprendre la notion de « l'exclusion » dans toute sa diversité, mais également de pouvoir se rendre compte de l'état des lieux en Belgique francophone à ce sujet.

L'idéal de performance prôné par la société a permis d'expliquer la croissance des inégalités sociales et la montée de l'exclusion. Il était également essentiel de souligner l'importance des liens sociaux dans la vie de tout un chacun.

Le constat est sans appel : les riches sont de plus en plus riches et les pauvres plus pauvres. Ce qui est le plus interpellant à l'heure actuelle, c'est sans doute l'aggravation de ces inégalités entre les riches et les pauvres. Une certaine forme de pensée dominante voudrait nous faire croire que les inégalités sociales sont « des incidents de parcours sur la voie de la prospérité universelle, des dysfonctionnements regrettables, voire d'inévitables dégâts collatéraux »¹. Alors, nous sommes en droit de nous demander où va toute cette richesse engendrée par cette économie capitaliste ? Qu'en est-il d'un certain idéal de répartition juste et équitable des richesses ? « En tant que citoyens, pouvons-nous admettre ces inégalités comme inévitables »² ?

Le prochain point s'intéressera à la notion de « culture » par une étude approfondie de ce terme dans toute sa subtilité. D'un point de vue historique, nous observerons également les dispositifs mis en place par la Belgique pour assurer une meilleure accessibilité à la culture.

¹ « La pauvreté : scandale ou fatalité ? », *Op.cit.*, p. 19.

² *Id.*

1.2 La culture

Trouver une définition de la culture n'est pas aisé tant ce mot peut avoir différentes significations. A travers nos lectures, nous avons décidé de mettre en évidence certaines définitions qui nous ont paru pertinentes et représentatives pour souligner le rapport que peuvent entretenir la culture et l'exclusion.

Nous nous intéresserons ensuite à l'accessibilité de la culture et aux différentes démarches qui ont été mises en place pour permettre cette accessibilité : la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. Nous verrons un des exemples de cette démocratisation de la culture, à savoir l'ASBL Article 27.

Pour finir, nous essayerons de comprendre en quoi la culture peut être un outil de lutte contre l'exclusion.

1.2.1 Définitions de la culture

En 2007, François De Smet dans le périodique *Le Journal de Culture et Démocratie* définit la culture de la manière suivante :

« Qu'est-ce que la culture, sinon le chemin le plus pacifique pour l'expression de soi ? De soi, c'est-à-dire, de son identité, de ses opinions, de ses croyances, tout simplement de ses goûts ? La culture, avec le commerce, est ce que les hommes ont trouvé de plus efficace pour éviter de se faire la guerre. Seul l'échange nous protège de l'arbitraire, de la haine d'autrui auxquels nous mènent l'ignorance et le repli sur soi »¹.

Bernard Focroulle et Pierre Delrock dans leur ouvrage *Entre passion et résistance* poursuivent : « Au cœur de la dimension culturelle, il y a toujours la dimension artistique qui en constitue la quintessence, le noyau le plus précieux, celui qui alimente toute la culture par contagion d'énergie, de beauté, de création »²

¹ François De Smet, « (F)utilisations », in *Le Journal de Culture et Démocratie*, n°17, avril-mai-juin 2007, p. 4.

² Bernard Focroulle et Pierre Delrock, *Entre passion et résistance*, Labor, Bruxelles, 2004, p. 47.

Nous avons été également interpellée par la définition de la culture donnée par L'UNESCO en 1982 :

« Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe en outre les arts et les lettres, les modes de vies, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. C'est elle qui fait de nous des êtres humains, rationnels et critiques et éthiquement engagés. C'est par elle que l'homme s'exprime, recherche inlassablement de nouvelles significations et crée des œuvres qui le transcendent.

Il faut insister sur d'autres aspects encore. La culture se situe sur une trajectoire individuelle et collective puisqu'elle relève à la fois d'un donné (l'histoire, la transmission) et d'un construit (la société contemporaine a le mérite de nous confronter aujourd'hui à l'impérieuse nécessité d'auto-construire notre culture en raison des recompositions sociales, économiques, culturelles et politiques auxquelles la société nous contraint).

En outre, notre culture, celle de l'homme contemporain, est profondément multiple, s'enracinant dans des époques, des civilisations et des milieux très divers. Notre culture est donc une culture de fragments puisés au gré de nos itinéraires, de nos choix, de nos errances et de nos rencontres »¹.

Dans son livre *Communauté Bruxelles-Wallonie : quelles politiques culturelles ?*², Alain de Wasseige met, quant à lui, en évidence sept fonctions de la culture à partir de cette définition.

Selon lui, la culture est *un lieu d'affirmation et de construction de l'identité*. Loin d'être une entité abstraite, la culture se positionne dans divers espaces : géographiques, économiques, sociaux, etc. Ces espaces sont à la source de la construction de l'identité, de l'affirmation d'une singularité commune, mais également de l'attachement à un patrimoine partagé ensemble. L'identité est perçue comme étant en perpétuelle construction et/ou déconstruction en fonction de l'interaction de ces différents espaces dans nos vies.

De Wasseige parle de l'identité comme un lieu, le lieu de révélation de l'identité, mais cette identité n'est pas simplement individuelle, personnelle, elle est également collective. En effet, l'affirmation de l'existence d'un peuple, d'une communauté, d'un groupe social au sein d'une société est toujours passée par le respect d'un ensemble de codes, de règles, rites ou normes. La culture a cette faculté de partage de cet ensemble de règles. De ce partage, découle ce que nous appelons, aujourd'hui, la cohésion sociale, qui s'exprime par le rassemblement.

¹ « Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles », cité par Hervé Carrier, in *lexique de la culture*, Tournai-Louvain-la-Neuve, Desclée, 1992, p. 116. – Cité et complété par Alain de Wasseige, *Communauté Bruxelles-Wallonie, Quelles politiques culturelles ?*, Gerpennes, Quorum, 2000, p. 19.

² *Ibid.*, p. 22-24.

Et ce rassemblement se bâtit autour de l'apprentissage de ces règles et normes partagées. C'est par la pratique de celles-ci que tout un chacun peut affirmer son appartenance au groupe.

D'après de Wasseige, cette notion très forte de l'identité, autant individuelle que collective, ne peut se mettre en place sans la deuxième et la troisième fonction de la culture : *les fonctions de distinction et d'identification*. Dans n'importe quel comportement culturel, nous retrouvons des éléments communs partagés avec les autres, mais aussi des signes particuliers propres à chaque groupe qui mettent en évidence certaines différences et également dans certains cas les processus d'exclusion mis en place par rapport à ceux qui n'appartiennent pas à un même groupe. La culture a donc ce côté quelque peu paradoxal car d'un côté, elle a le pouvoir de réunir, mais de l'autre, elle doit aussi mettre en place des processus de distinction.

Ces processus de distinction se particularisent, par exemple, par la variété des pratiques culturelles et des différentes règles partagées par l'ensemble d'un même groupe. Ces processus ont mené et mènent encore aujourd'hui à des hiérarchies sociales.

Ce que l'auteur entend par identification, est le processus à partir duquel, chaque personne cherche à se reconnaître, au-moins en partie, dans les règles, normes, codes d'un groupe ou d'un autre, par les rencontres notamment. L'identification, la recherche de soi-même font partie des besoins caractéristiques de toute personne, dans une société où les repères sont sans cesse en évolution.

Cela nous conduit à la quatrième et cinquième fonction de la culture : *la transmission et la reproduction*. Tout groupe social, réuni autour de valeurs partagées, voire d'une institution, cherche d'une façon ou d'une autre à perdurer dans le temps. L'objectif est donc de perpétuer l'existence du groupe sur d'innombrables générations, mais aussi de transmettre les connaissances, le patrimoine, les codes et les valeurs propres au groupe. Cette transmission permet également de le distinguer des autres groupes, communautés, institutions. Nous retrouvons donc dans ce processus une fonction de transmission, mais bien également une fonction de reproduction de la culture.

La sixième fonction de la culture est la suivante : *le travail sur les formes, règles, codes, systèmes de références et de valeurs, visant à leur mise en question et à leur transformation*. Que ce soit dans le travail intellectuel scientifique, éthique ou dans celui de nombreux organismes, la préoccupation des droits de l'homme, de l'égalité et de la citoyenneté est un travail quotidien. Au centre des débats dans la société, ces questions se retrouvent au cœur même de la culture. La culture et la démocratie ont ce lien particulier, étroit et ne peuvent être complètement dissociées.

La dernière fonction s'intitule : *la fonction idéologique*. Les questions culturelles sont sans cesse sillonnées par des références idéologiques. Les notions mises en place dans leur élaboration et les dispositifs choisis sont souvent mis au service d'une idéologie et/ou des intérêts qui la servent.

« Chaque communauté, chaque personne a sa (ou ses) propre(s) culture(s). La culture est transversale par rapport aux différents domaines de la vie. Dans sa globalité, elle concerne aussi les modes de vie, les droits fondamentaux, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances »¹.

¹ Céline Romainville et Marie Poncin, « Culture et vous ? », Dossier d'information sur le droit à l'épanouissement culturel, avec le soutien du Service d'Education Permanente, Direction générale de la Culture de la Communauté Wallonie-Bruxelles, de la Coopérative Cera, de la Fondation Roi Baudouin et de la Loterie Nationale, in *Culture et Démocratie*, 2009, p. 6.

1.2.2 L'accessibilité culturelle

Pour pouvoir comprendre l'accessibilité culturelle dans sa globalité, il nous semble intéressant et indispensable d'approfondir les deux concepts essentiels qui sont au fondement de cette accessibilité : la démocratie culturelle et la démocratisation de la culture.

1.2.2.1 Démocratisation de la culture et démocratie culturelle

Depuis des décennies, la question se pose du lien complexe qui existe entre culture et démocratie. Selon Bernard Focroule et Pierre Delrock, « les processus démocratiques et culturels sont à la fois autonomes dans le sens où ce n'est pas le développement culturel seul qui conduit à la démocratie. Ils s'articulent en même temps. L'émergence de la démocratie est étroitement liée à une attention nouvelle accordée à la personne humaine, à l'individu »¹.

Dans le courant des années 60, deux notions, joignant les termes culture et démocratie apparaissent : celui de démocratisation de la culture et celui de démocratie culturelle.

Chronologiquement, la première est plus particulièrement inhérente à l'idée de « culture pour tous »². Les politiques de démocratisation de la culture apparaissent déjà en Belgique au début des années 20. Dans ce premier temps, l'idée est véritablement d'offrir à tous l'accès au savoir et à la connaissance. La loi sur le suffrage universel vient d'être introduite, une nouvelle forme de démocratie sociale est en chemin. L'éducation populaire et l'instruction obligatoire deviennent des objectifs clés. Après la Seconde Guerre mondiale, l'accessibilité aux œuvres d'art de manière générale (accès au théâtre, à la musique,...) vient un peu plus renforcer cet accès à la culture. Le but est de soutenir une diffusion et la circulation des productions de qualité de la façon la plus large possible en d'appliquant des tarifs réduits.

Progressivement, cette politique de démocratisation de la culture prend pour objectif de développer le lien entre les artistes et le public, notamment à travers le développement de compagnies, par exemple. L'idée était de rapprocher les réalités sociales et culturelles différentes, mais également de sensibiliser les publics moins familiarisés à ce type de formes et de langages. La visée était véritablement de donner l'envie, le désir de s'intéresser à la culture à tout un chacun, peu importe son âge ou sa catégorie sociale. Pour

¹ Bernard Focroule et Pierre Delrock, *Op.cit.*, p. 98-99.

² Céline Romainville et Marie Poncin, *Op.cit.*, p. 12.

atteindre le plus large public possible, le principe de démocratisation de la culture passe « par l'enseignement (éducation artistique), par une décentralisation de la diffusion culturelle (activation de lieux culturels dans des zones plus éloignées des villes) et donc par la levée des obstacles financiers (prix abordables) »¹.

La démocratie culturelle, quant à elle, « s'axe sur l'idée que chaque être humain est porteur de culture et qu'il lui revient de la mettre en œuvre. C'est la culture 'de tous, par tous', le pluralisme culturel. Mai 68 fut l'évènement majeur qui mena à l'émergence de ce nouveau concept »². Le modèle culturel appelle ici une définition plus large de la culture qui s'étend aux traditions, au cadre, aux valeurs et aux modes de vie. France Lebon définit la démocratie culturelle comme telle : « L'idée de démocratie culturelle intègre autant des enjeux de subversion et de mise en question de l'ordre établi, de la société, des formes de culture dominante ou imposée que des enjeux de cohésion sociale, de participation, de solidarité, d'action collective »³.

« La culture n'était plus seulement un patrimoine à transmettre mais une œuvre vivante à créer par les groupes de population dans leur infinie diversité »⁴. En Communauté française, Marcel Hicter, à cette époque, Directeur général de la Jeunesse et des Loisirs du Ministère de l'Éducation nationale de la Culture, a mis l'idée de démocratie culturelle sur le devant de la scène public.

Cependant, le processus de démocratisation de la culture a très rapidement montré ses limites. En effet, deux limites sont observées : « la question du coût que les différentes formes d'aide des pouvoirs publics n'arrivent pas vraiment à contenir, la question de l'éducation et de l'initiation du public et à travers ceux-ci l'interrogation sur les modèles culturels véhiculés, un objectif que tant l'école que les institutions culturelles n'atteignent que très partiellement »⁵. Suite à ce constat d'échec « partiel », notamment aussi dans l'approche des publics différents, mais aussi suite à la dévalorisation des cultures populaires et minoritaires, Hicter introduit donc ce nouveau concept de « démocratie culturelle ».

¹ Céline Romainville et Marie Poncin, *Op.cit.*, p. 12.

² *Id.*

³ France Lebon, « Culture ou cultures ? », in *Espace de libertés*, Magazine du Centre d'Action Laïque, n°359, décembre 2007, p. 8.

⁴ France Lebon (dir.), *Culture et citoyenneté. Pour un développement culturel durable*, Ministère de la Communauté française, Coll. Culture-Education Permanente, Bruxelles, n°6, 2002, p. 81.

⁵ Alain de Wasseige, *Op.cit.*, 2000, p. 340.

Selon Hicter toujours :

« Mon option est donc : ni la culture pour tous, ni la culture pour chacun mais la culture par chacun et avec chacun dans une optique de développement de tous. (...) Il n'y a pas de culture extérieure à l'homme, pas de matière culturelle à quoi il faut faire accéder le peuple, qu'il faut porter au peuple, que l'on puisse contreplaquer. (...) C'est le sens des responsabilités au sein de nos diverses communautés : cette culture-là (...) exige envers les autres une attitude d'accueil, de dialogue ; (...) il s'agit de contester la notion patrimoniale de la culture pour la remplacer par la définition de la culture par la population elle-même »¹.

Pour lui, les principes de la démocratie culturelle sont premièrement l'affirmation des cultures propres à chaque groupe, la responsabilité et la solidarité au sein des diverses communautés, l'expression et la participation active de ces groupes dans la société.

La démocratisation de la culture et la démocratie culturelle ne sont pas opposées, bien au contraire. En effet, ces deux notions sont essentielles pour mettre en place des politiques culturelles efficaces et surtout cohérentes. « L'articulation entre les deux approches se base sur l'idée que favoriser l'accès aux arts et à la culture ne peut s'envisager qu'avec la participation de chacun, en tenant compte de sa culture »². Il est évident que ces notions, d'une manière ou d'une autre, doivent être conjuguées, car la multi-culturalité fait partie intégrante de nos sociétés et qu'il serait absurde de se limiter à une seule culture, au détriment des autres.

¹ Marcel Hicter, cité par Jean-Pierre Nossent, dans « Pratique de la démocratie culturelle : une méthode de l'égalité ? », in *Les analyses de l'IHOES* (Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale), Liège, janvier 2009, p. 2.

² Céline Romainville et Marie Poncin, *Op.cit.*, p. 13.

1.2.2.2 Un exemple de démocratisation culturelle : l'Article 27

C'est en 1999 que l'Article 27 fait son apparition. L'initiative prend sa source grâce à la collaboration entre la comédienne Isabelle Paternotte et le directeur du théâtre de Poche, Roland Mahauden. Ils sont partis du constat déplorable qu'une grande partie de la population était mise à l'écart de la vie culturelle. Une partie de la population se retrouvait éloignée de celle-ci pour diverses raisons : économiques, matérielles, etc. L'idée de la démarche de l'Article 27 était donc de faciliter l'accès à différents loisirs culturels.

Le nom de l'ASBL provient de la Déclaration universelle des droits de l'Homme qui stipule en son article 27: « Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent »¹.

Cette initiative se base sur un partenariat entre les associations et institutions sociales et culturelles. L'objectif premier de l'ASBL est de proposer l'accès à un spectacle pour la modique somme de 1,25 euros au public fréquentant les dites associations et institutions. Les organismes qui acceptent de diffuser le spectacle, touchent quant à eux, une forme de compensation financière, de maximum 5 euros grâce au mécanisme appelé « l'Article 27 ».

Les partenaires sociaux prennent l'engagement de sensibiliser leurs publics à la démarche et de diffuser, de la façon la plus large possible, les activités et les informations concernant l'Article 27. Dans un second temps, il s'agit pour eux d'évaluer l'opération, en relevant les billets, mais également de respecter les conditions des personnes pouvant bénéficier des services de l'ASBL. Enfin, ils devront veiller à garantir la confidentialité des informations relatives aux personnes concernées et organiser leurs déplacements.

« Le partenaire social est une association, institution qui travaille contre l'exclusion sociale et ses composantes telles que le manque de formation professionnelle, l'isolement, les problèmes financiers, de logements, »²...

¹ Déclaration universelle des droits de l'Homme, 1948.

² « Article 27 ASBL : accès à la culture, Démocratie culturelle et démocratisation de la culture », Communauté Française Wallonie-Bruxelles, Fonctionnements et partenariats, (en ligne) http://www.article27.be/article27/index.php?cellule_id=16&page=89#partsoc, page consultée le 24 février 2013.

Les partenaires culturels, de leurs côtés, s'engagent à ouvrir l'étendue de leur programmation à tous les publics sans restriction, sauf cas exceptionnels. Ils doivent impérativement respecter les modalités habituelles lors des réservations, de l'accueil, mais également lors du placement, pour les bénéficiaires des tickets « Article 27 ». Ils accorderaient aussi un tarif préférentiel.

« La mission de base de l'ASBL Article 27 est de sensibiliser et de faciliter l'accès à toute forme de manifestation culturelle à toute personne bénéficiant soit d'une aide sociale octroyée par un CPAS, soit d'une aide à l'insertion sociale et/ou professionnelle, et ce pour l'ensemble de la communauté française. Par manifestations culturelles, on entend toutes formes d'expression artistique, l'Article 27 se fonde sur un véritable partenariat entre l'ASBL Article 27, le monde culturel, le monde social et le bénéficiaire »¹.

Dans les deux années qui suivirent la mise en place de cette ASBL, diverses cellules se sont ouvertes à Bruxelles, mais également dans toute la Wallonie. Depuis maintenant près de quinze ans, ces partenariats se multiplient.

De façon générale, les fonds nécessaires à un fonctionnement optimal de l'association manquent pour véritablement atteindre l'ensemble des personnes concernées par la pauvreté. L'ASBL est, à l'heure actuelle, encore dans l'incapacité financière de lier des partenariats avec certains organismes très connus comme les mutuelles ou les caisses d'allocation de chômage. Par conséquent, l'ASBL Article 27 définit son utilisateur comme suit : « toute personne étant inscrite dans l'une des association conventionnées avec Article 27 »².

¹ « Culture et citoyenneté. Pour un développement culturel durable », *Op.cit.*, p. 92.

² « Article 27 ASBL : accès à la culture, Démocratie culturelle et démocratisation de la culture », *Op.cit.*

1.2.3 La culture pour lutter contre l'exclusion

Le rapport général sur la pauvreté de la Fondation Roi Baudouin, datant de 1994, souligne déjà l'importance de la culture pour lutter contre l'exclusion :

« La culture est une richesse. Elle nourrit notre pensée. Elle nous donne de l'espoir. La culture est quelque chose d'extraordinaire que nous faisons, elle nous fait découvrir des choses nouvelles. Elle sert à découvrir ce que nous aimons, ce que nous sommes capables de faire. La culture nous permet de mieux utiliser nos capacités. La culture nous fait découvrir des choses qui nous font plaisir... En étant exclu de la participation culturelle, on reste bête. On se sent bête soi-même. Participer à des activités culturelles, c'est un enrichissement, cela augmente le respect qu'on a pour soi, on ne se sent plus inférieur aux autres. L'activité culturelle est un moyen pour sortir de son isolement : on se sent appartenir à quelque chose »¹.

Le droit à l'épanouissement culturel est repris à l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'Homme et également à l'article 23 de la Constitution belge.

Il est donc impossible de s'intéresser au droit à l'accès culturel sans évoquer tous ceux qui n'y ont pas droit et/ou qui en sont exclus.

Par rapport aux pratiques culturelles, nous rencontrons, de façon générale, deux sortes de situations chez les personnes vivant la pauvreté : d'un côté, il y a les personnes qui proviennent d'un milieu défavorisé et pour qui la littérature, les arts, les pièces de théâtre n'ont jamais composé leur quotidien. Leur accès à la culture se restreint très souvent à la télévision et aux DVD. De l'autre côté, il y a ces personnes qui, par le passé, ont connu un certain confort financier, mais qui, pour différentes raisons, se retrouvent aujourd'hui avec de très faibles rentrées d'argent.

Comme déjà explicité au point précédent, l'ASBL Article 27 veut répondre à ces deux situations en se fixant deux objectifs : en premier lieu, démocratiser l'accès à la culture et, deuxièmement, encourager la démocratie culturelle. Grâce à la règle des tickets à 1.25 euros, le premier objectif semble atteint. Le deuxième suit la bonne voie grâce à des ateliers artistiques et de création mis à la disposition de différents groupes.

« Ces deux missions vont de pair, elles se renforcent mutuellement et se déclinent sur le long terme. Car, là comme ailleurs, la baguette magique n'est pas de mise. La personne en situation d'exclusion sociale a d'abord un tas de choses à régler : mettre ses papiers en ordre pour s'assurer un revenu, trouver un logement, se soigner, se nourrir. Impossible d'avoir l'esprit disponible dans l'urgence de la survie »².

¹ « Rapport Général sur la Pauvreté », Fondation Roi Baudouin, Bruxelles, 1994, p. 297.

² Isabelle Franck, « La culture : un outil déterminant contre l'exclusion sociale », in *Vivre Ensemble Education*, Novembre 2007, p. 1.

Le coût financier de l'accès à la culture n'est évidemment pas le seul frein. Parmi les obstacles, il y a, certes le manque de moyens financiers, mais aussi le manque d'informations à propos de l'offre culturelle. Nous notons également des freins d'ordre psychologique : manque d'assurance, d'intérêt, de motivation, sentiment d'infériorité, ignorance, etc. « Si le prix est un obstacle, il ne faut pas non plus négliger l'image et la perception des contenus véhiculés par les institutions et associations culturelles. Pour toucher des personnes particulièrement exclues, la relation de confiance, de respect et d'égalité est essentielle »¹.

Le droit à l'accessibilité culturelle, comme la majorité des autres droits, ne peut se satisfaire d'être permis, il doit également être incité. Le souhait de devenir consommateur ou acteur de culture ne va pas de soi, c'est un apprentissage qui s'acquiert progressivement grâce aux rencontres notamment. Donner l'opportunité aux bourses les plus modestes d'accéder à certains spectacles ne veut rien dire s'il n'est pas joint à un accompagnement et un développement de l'esprit critique.

Selon Alain de Wasseige, il faut rester tout de même vigilant :

« Si une plus grande maîtrise de la culture peut faciliter une meilleure insertion par l'identification et l'usage de repères culturels, si le développement de la créativité joue un rôle dans l'affirmation de la personnalité et dans la capacité d'innovation au départ de contraintes, il faut rappeler cette évidence que devenir plus 'cultivé' provoque bien des ruptures et des transformations dans les relations sociales (famille, réseaux, amitiés) »².

En effet, l'apprentissage par un individu de nouvelles formes culturelles étrangères à son milieu peut être vécu comme une transgression par rapport à son environnement dans le sens où il se retrouve, dans certains cas, obligé de revoir, d'adapter ou de modifier ses propres codes et repères culturels.

Quoi qu'il en soit, la culture reste un moyen pour des personnes en difficulté de se dépasser, mais surtout d'aller au-delà de la représentation négative d'elles-mêmes que la société leur renvoie sans cesse. La culture permet d'élargir son horizon et d'entrer en contact avec de nouveaux réseaux.

¹ Céline Romainville et Marie Poncin, *Op.cit.*, p. 16.

² Alain de Wasseige, *Op.cit.*, 2002, p. 98.

« Parmi les moyens facilitateurs, les nouvelles technologies de l'information, internet, sont considérés comme pouvant jouer un rôle important de vecteur. L'amélioration de la mobilité des personnes, particulièrement dans les zones rurales, la diffusion d'une information adaptée et accessible et l'intégration de la culture dans les cursus scolaires constituent également des moyens importants pour renforcer le droit à l'épanouissement culturel »¹.

Il est très important de favoriser « l'épanouissement culturel et social, davantage qu'un accès à la consommation, l'accès à la culture, est un droit fondamental à la prise de parole faisant partie d'une exigence de citoyenneté moteur de démocratie »².

Victimes d'exclusion sociale, ces personnes ont tout à gagner d'une association plus prononcée encore entre « le social » et « le culturel ». En pratique, plusieurs actions existent déjà, tels que l'Article 27, le CEC, et fonctionnent sur le terrain de manière véritablement encourageante. Cependant, au niveau politique, les choses sont moins évidentes. Incontestablement, la proposition de l'Article 27 a été bien reçue et soutenue, mais pour le reste, ce n'est pas encore gagné. En effet, les CPAS, les associations, les centres culturels ou encore les salles de spectacle n'ont pas un fonctionnement budgétaire, ni des sources de financement, ni des exigences de résultats semblables. Tout cela n'arrange pas le travail en réseau et nécessite énormément d'énergie pour que tous les acteurs de ce projet jouent dans la même cour.

La participation à la culture des personnes dites défavorisées nécessite une implication importante, car pour rendre la rencontre possible, l'installation d'une confiance, d'une écoute et d'un respect est essentielle.

La reconnaissance du rôle fondamental de la culture au sein de la société et le défi pour chacun de participer à cette construction culturelle font partie des enjeux principaux de notre époque. Il s'agit, dans un premier temps, de « resituer la personne notamment la plus pauvre, au cœur d'un projet de société traçant les chemins qui recréent et développent des relations qui respectent la dignité de chacun »³. « Etre exclu de la culture fait logiquement suite à l'exclusion sociale. Au contraire, l'ouverture à la culture, c'est un appel à multiplier et modifier ses points de vue, à sortir de chez soi, à intégrer la vie en société »⁴.

¹ Céline Romainville et Marie Poncin, *Op.cit.*, p. 17.

² « La formation culturelle des assistants sociaux », in *Culture et Démocratie ASBL*, février 2008, p. 5.

³ « Actes du séminaire – Art et Familles », ATD Quart Monde Wallonie-Bruxelles et la Maison des savoirs, Bruxelles, juin 2006, p. 4.

⁴ Céline Romainville et Marie Poncin, *Op.cit.*, p. 18.

*

A travers ce point, nous ne prétendons pas avoir donné une définition universelle de la culture. Cependant, nous avons pu mettre en évidence l'atout que représente la culture dans la vie de chaque individu et dans la société.

L'épanouissement culturel nous semble être un besoin indispensable qu'il est important de mettre en évidence au même titre que d'autres domaines de la vie comme l'enseignement ou l'emploi. La culture peut nous aider à construire de nouvelles et peut-être de meilleures manières de vivre et de travailler ensemble. Elle est véritablement un élément constitutif de l'homme dans son développement personnel. En effet, elle lui permet de prendre conscience de lui-même, mais également de son statut par rapport aux autres individus. La culture est un outil de perception, mais aussi de transformation du monde dans lequel nous évoluons et il est important d'en prendre conscience. « Le droit à l'épanouissement culturel constitue à la fois une arme contre l'exclusion sociale qui est aussi une exclusion culturelle et un instrument permettant une meilleure égalité des chances et améliorant la mobilité sociale. Facteur d'émancipation pour l'individu, il est vital pour nos démocraties »¹.

Pour finir cette première partie, nous allons maintenant nous intéresser à l'évolution du théâtre en Belgique francophone. Nous nous pencherons sur le Théâtre-action depuis son origine, mais également sur les différentes autres formes théâtrales.

¹ Céline Romainville et Marie Poncin, *Op.cit.*, p. 42.

1.3 Le théâtre

Afin d'être complète par rapport à la problématique abordée, il nous a semblé indispensable de préciser le contexte et l'évolution de l'institution théâtrale en Belgique. Nous nous baserons essentiellement sur l'étude réalisée par Alain de Wasseige¹ à ce sujet.

Ensuite, nous tenterons d'expliquer l'émergence du théâtre-action en Belgique depuis les origines jusqu'à aujourd'hui.

Pour finir, nous nous pencherons sur les autres formes de théâtre, dites alternatives qui ont émergé sur la scène belge depuis une dizaine d'années.

1.3.1 Evolution du théâtre en Belgique francophone

C'est le 19 septembre 1945 qu'un arrêté assez particulier vint le jour : « la création d'un théâtre national subventionné par l'Etat et comprenant deux sections, une section de langue flamande à Anvers et une section de langue française à Bruxelles »².

En 1952, l'Etat souligne les différences entre les théâtres et distingue trois catégories : le Théâtre National de Belgique est considéré comme « le théâtre d'éducation nationale », le Théâtre royal du Parc devient « le théâtre littéraire » et enfin « le théâtre nouveau » auquel correspond le Théâtre du Rideau. Ces trois théâtres sont situés à Bruxelles. Cette catégorisation ne va pas perdurer. En effet, « il s'est révélé impossible d'encadrer par des normes précises le champ théâtral sans que celles-ci ne se fassent rapidement dépasser par les mutations de ce champ »³.

Vers la fin des années 50 apparaissent les premières formes du renouveau théâtral « avec la création à Liège du Festival du Jeune Théâtre, à Bruxelles avec l'action du Théâtre de Poche et du Théâtre de Quat'sous marqués par ce qu'on a appelé le théâtre de l'absurde, et avec la création, en 1963, par Jo Dekmine, du Théâtre 140 »⁴.

¹ Alain de Wasseige, *Op.cit.*, 2000, p. 270-279.

² Paul Aron, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIXème-XXème)*, Théâtre National de Belgique et La Lettre volée, Bruxelles, 1995, p. 184.

³ Hugues Dumont, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Bruylant et Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1996, p. 191.

⁴ Alain de Wasseige, *Op.cit.*, 2000, p. 273.

Mais c'est au cours des années septante qu'on identifie une mutation importante dans le domaine théâtral belge. En effet, durant cette période, un grand nombre de nouvelles compagnies voit le jour. La dénomination « Jeune Théâtre » sera adoptée. Ces différentes compagnies vont se développer à partir d'un certain nombre de facteurs. Un de ceux-ci sera notamment la création de deux écoles de formation aux arts du spectacle (IAD et INSAS) dans le courant des années soixante. Ce sera sans aucun doute un des facteurs déterminants de ce renouveau théâtral. En effet, l'apparition de ces institutions annonce l'entrée en scène d'une toute nouvelle génération d'artistes jeunes et dynamiques, initiés à d'autres esthétiques, à d'autres techniques, mais aussi à de nouveaux rapports au public. Nous pensons, par exemple, à la place prise par le corps sur la scène des théâtres dits « expérimentaux », au renouveau des conceptions du jeu et également de la scénographie, sans oublier l'influence de différents créateurs étrangers.

Ce renouveau théâtral aura divers résultats sur les politiques culturelles : « relance de la commission paritaire de ce secteur, instauration du principe d'aides publiques à caractère ponctuel, apportées à des projets de spectacles dits de recherche et d'expérimentation »¹.

Ensuite a été mis en place un dispositif de conventions signées entre les différents théâtres disposant des subventions des pouvoirs publics et le ministère de la culture.

Ce mode de conventionnement témoigne du passage d'un fonctionnement à posteriori à un type de financement à l'année. L'opportunité a été saisie de mettre en place un système contractuel entre les pouvoirs publics et les théâtres sous la forme d'un cahier de charges propre à chaque théâtre. Ceux-ci devaient préciser le nombre total de spectacles et de représentations, le type de répertoire, mais également l'accueil fait aux jeunes compagnies demandeuses de se faire connaître et de se faire un nom. En échange de cela, les pouvoirs publics prenaient l'engagement d'un financement connu d'avance et ce, pour une durée de quatre années. Bien évidemment, il était exigé « une normalisation dans la présentation des comptes et des indicateurs d'activités des théâtres »².

Malheureusement, les frais dépensés allaient bien au-delà du montant des subventions allouées. A cette époque, les villes connaissaient effectivement une phase de restrictions budgétaires drastiques, et les théâtres, comme d'autres sections de la culture également, en ont subi les conséquences.

¹ Alain de Wasseige, *Op.cit.*, 2000, p. 274.

² *Ibid.*, p. 275.

Pour sortir de ce cercle vicieux, le ministre président de la Communauté française, Valmy Féaux met en place en 1989 un plan en dix mesures pour tenter de pallier à « la crise de croissance »¹ du secteur. Dans ce plan, nous trouvons le remplacement des conventions par des contrat-programmes, la responsabilité des théâtres de trouver au moins 20% de leur budget par des fonds propres et aussi la création d'une fonction spécialisée. Cette fonction est chargée d'une forme d'intendance avec trois missions : premièrement, donner une assistance à la gestion financière des théâtres, deuxièmement, négocier la confection des plans d'apurement et, enfin, surveiller l'exécution des plans.

Le contrat-programme a véritablement été conçu dans un esprit de prolongation des conventions. En effet, il soutient la spécificité de chaque théâtre par rapport à sa mission propre et il offre également des garanties d'intervention du ministère de la Communauté française sur une durée plus ou moins longue. Chaque année, cette subvention de base est susceptible d'être augmentée en fonction des possibilités budgétaires de la communauté. Cependant, les contraintes sont de plus en plus fortes pour chaque théâtre de réaliser un plan d'assainissement financier afin d'atteindre un équilibre budgétaire optimal. Il y a toujours un risque si les objectifs ne sont pas atteints de se faire imposer par le ministère de la communauté française des mesures de redressement.

En mai 1999, un décret sur les Arts de la Scène est voté par le conseil de la Communauté française, et celui-ci modifie considérablement le secteur. Ce décret va mettre en évidence une approche plus générale des arts de la scène, car il s'intéresse autant au théâtre qu'à la danse, aux arts lyriques ou encore à la musique. Par contre, le Théâtre-action semble être le grand oublié de ce décret.

Globalement, ce décret permet une forme de reconnaissance des pratiques interdisciplinaires qui composent les arts du spectacle. Premièrement, c'est le conseil supérieur des Arts de la Scène qui rend les avis sur « l'attribution de subventions de fonctionnement aux organismes dont les activités relèvent de plusieurs domaines des arts de la scène, ou dont les activités ne relèvent pas d'un domaine spécifique »².

¹ Alain de Wasseige, *Op.cit.*, 2000, p. 275.

² Décret relatif à la reconnaissance et au subventionnement des secteurs professionnels des arts de la scène, chapitre 2, section 6, article 20. Moniteur belge du 16 septembre 1999.

Ce décret souligne également les principales fonctions des arts de la scène : la création, la production, la promotion et diffusion, la recherche, la formation, l'édition, etc. ... « L'idée est importante quand on sait que seule une action globale dans un champ spécifique de la culture est en mesure d'avoir des effets sur une longue durée »¹.

Une troisième caractéristique semble importante à souligner : « la possibilité accordée aux personnes physiques et notamment à des artistes ou groupes d'artistes et plus seulement à des institutions ou à des organismes d'obtenir des subventions »². Cette nouvelle opportunité souligne la volonté de la part des politiques culturelles de répondre aux différentes critiques formulées par rapport aux privilèges accordés aux institutions face aux créateurs.

Enfin, le dernier décret des Arts de la Scène adopté par le Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles date du 10 avril 2003. Celui-ci a pour objectif d'organiser « les modes de reconnaissance et de subventionnement des opérateurs culturels professionnels œuvrant dans le domaine du spectacle »³. D'après la définition donnée, les Arts de la Scène s'étendent à tous « les domaines d'expression artistique dont les créations et réalisations font appel à des artistes, artisans et techniciens et aux techniques des arts d'interprétation, et sont notamment diffusées sous la forme du spectacle vivant »⁴.

« Les domaines concernés par le décret sont :

1. le théâtre (en ce compris le théâtre-action, mais non compris le théâtre pour l'enfance et la jeunesse, qui dispose de son propre décret depuis 1994) ;
2. la danse ;
3. la musique classique et contemporaine (en ce compris l'art lyrique) ;
4. les musiques non classiques (chanson, jazz, rock, musiques du monde, etc.) ;
5. les arts forains, du cirque et de la rue »⁵.

¹ Alain de Wasseige, *Op.cit.*, 2000, p. 277.

² *Ibid.*, p. 278.

³ « Reconnaissance », Fédération Wallonie-Bruxelles, <http://www.artscene.cfwb.be/index.php?id=reconnaissance> (en ligne), page consultée le 19 avril 2013.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

Différents types d'aide ou subvention sont proposés : la bourse d'aide à la création artistique et d'aide à la formation continuée ou à la recherche, l'aide ponctuelle ou l'aide au projet, la convention ou l'aide structurelle de deux ou quatre ans et enfin le contrat-programme ou l'aide structurelle de cinq ans.

Ce décret stipule que toute personne, morale (association) ou physique (individu), doit, en premier lieu être reconnue, avant de pouvoir profiter d'une quelconque aide ou subvention de la part de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Le 1^{er} janvier 2004, le décret est entré en vigueur.

Le montant alloué aux Arts de la Scène en 2011 était de 87.720.000 d'euros¹.

1.3.2 Le Théâtre-action

Des groupes d'alphabétisation aux détenus de prisons, des collectifs de femmes aux demandeurs d'asile, et nous en passons, les expériences sont à la fois uniques et multiples pour mettre en évidence les trajectoires que peut prendre la démarche du théâtre-action. « Quelle est donc la singularité de cette démarche culturelle et pourquoi est-elle encore vivace aujourd'hui ? »² Ce point-ci tentera d'éclaircir la trajectoire du théâtre-action de son origine à nos jours.

1.3.2.1 L'interpellation par le théâtre

Théâtre de l'opprimé, théâtre-action, théâtre-forum, théâtre d'intervention, théâtre de l'invisible, théâtre communautaire, théâtre de l'intime ou encore théâtre-débat...voilà autant de noms qui font référence et ce, de n'importe quel côté du globe, à des pratiques théâtrales engagées et participatives qui se destinent à des publics socialement et/ou culturellement défavorisés. L'idée est de permettre à tout un chacun de déposer publiquement une parole de résistance et, par la même occasion, d'affiner sa capacité d'analyse critique des inégalités. Grâce à cela peut démarrer un cheminement à la fois individuel et collectif. Au sein même de la Communauté française, à côté du théâtre-action, le théâtre-forum et le théâtre d'intervention sont aussi très connus. Ces deux formes de

¹ « Budget 2011 », Fédération Wallonie-Bruxelles, http://www.artscene.cfwb.be/fileadmin/sites/artscene/upload/artscene_super_editor/artscene_editor/documents/docu_flo/Budget2011- DO_21.pdf (en ligne), page consultée le 19 avril 2013.

² Virginie Delvaux, « Sur les planches du théâtre-action », in *L'Esperluette*, n°71, janvier-février-mars 2012, p. 3.

théâtre ont également été des sources d'inspiration pour le théâtre-action depuis son commencement.

Le théâtre-forum émerge dans les années 60 dans les favelas de Sao Paulo, en pleine dictature brésilienne. C'est un certain dramaturge nommé Augusto Boal (1931-2009) qui crée le théâtre de l'opprimé qui se veut être un théâtre social, populaire et contestataire¹. Pour lui, cette forme de théâtre-là se projette à la première personne du pluriel. Le but d'Augusto Boal est le suivant : « apprendre au peuple à faire du théâtre une arme politique au service de ses propres intérêts »².

A l'heure actuelle, le théâtre-forum est principalement présent et pratiqué dans les pays en voie de développement et également dans certains pays occidentaux comme la France, afin de souligner les problèmes de société, mais aussi de révéler les discriminations encore vécues par un grand nombre de personnes. La caractéristique du théâtre-forum est de se déployer en trois temps successifs : « la mise en situation, le forum en lui-même et enfin l'intervention du public sur scène pour changer le déroulement et la conclusion de la pièce (ou le remplacement d'une personne de l'histoire par un membre du public afin d'infléchir le cours des événements) »³. Effectivement, les spectateurs sont, à un moment donné, encouragés à croire en eux et aussi au groupe pour s'extirper de la situation collective d'oppression ou de problématique sociale et économique dans laquelle ils se trouvent. C'est véritablement l'impact du groupe sur le processus individuel de chacun qui est primordial car c'est grâce aux opinions des autres participants que notre regard sur la situation peut évoluer.

Dans le théâtre d'intervention, c'est l'animateur-comédien qui occupe le rôle principal. Et comme le met en évidence Bérénice Hamidi-Kim, le but poursuivi par ce genre de théâtre n'est pas forcément le déplacement mis en œuvre par le groupe vers une prise de parole publique, ni vers un processus d'émancipation⁴. Ces créations sont autonomes et accomplies par des acteurs professionnels autour d'une problématique provoquant de nombreux questionnements. Elles sont montrées devant un public à même d'être interpellé. Parfois, des animations-débats sont organisées après la représentation.

¹ « Le théâtre de l'opprimé », in *Nopasaran*, Ed. Réseau Nopasaran. Solitaire, Egalitaire, Libertaire, n°56, février 2007, <http://nopasaran.samizdat.net/spip.php?rubrique123> (en ligne), page consultée le 2 avril 2013.

² Julie De Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles*, La revue travail théâtral (1970-1979), Coll. champ théâtral, l'Entretemps, Montpellier, 2010, p. 83.

³ Delvaux Virginie, *Op.cit.*, p. 6.

⁴ Bérénice Hamidi-Kim, « Théâtre-action ou théâtre d'intervention ? », in *Politique : revue de débats*, n°65, juin 2010, p. 74-76.

1.3.2.2 L'émergence du théâtre-action

Dans la mouvance de mai 68 apparaît en Belgique le théâtre-action. « A l'origine, plusieurs groupes optèrent pour la démocratie culturelle et se définirent d'emblée par une démarche d'action par le moyen du théâtre »¹. Les codes traditionnels se trouvèrent mis en défaut. En effet, le rapport au public était modifié par l'ambition participative et la valeur artistique ne se soumettait qu'à sa mission dans l'espace social. Ce mouvement « social » a également eu pour résultat de permettre au monde des intellectuels, des artistes et de celui des ouvriers de se rencontrer et de se rapprocher.

Avant, « dans les années 50, à côté du théâtre traditionnel, se trouvait le théâtre universitaire (...) un théâtre politique extrêmement actif. Le contexte international incitait ce théâtre fort, significatif, provocateur »².

Des projets théâtraux ont commencé à voir le jour, d'abord dans les universités ou dans les théâtres amateurs. La première volonté de ces projets était d'aller vers ce que l'on peut nommer le « non-public ». L'objectif de ces groupes était de pouvoir lier la démarche de création théâtrale avec certains mouvements sociaux qui ont émergé à cette période et ce, pendant la dizaine d'années qui a suivi. Au sein de ces groupes ont été inventés des textes et une pratique théâtrale en lien avec le lieu de représentation qui n'était pas un théâtre proprement dit.

En 1969, par exemple, se développe dans la banlieue industrielle de Liège, le Théâtre de la Communauté de Seraing qui présente à côté des usines des spectacles de courte durée pendant les pauses des ouvriers. On parle à ce moment-là de « théâtre-tracts ». Les années 70 sont marquées par la crise économique causée par le choc pétrolier de 1973. Un grand nombre d'entreprises sont mises en péril. Les travailleurs se rassemblent pour protéger leur emploi. Grèves, occupations d'usines, séquestrations de dirigeants font partie des mesures courantes qu'ils prennent. Certains artistes se rassemblent à leur tour pour venir en aide aux grévistes, ils produisent des sketches, des chansons, des expositions, etc.

« Les occupations d'usines sont à la fois des lieux et des temps de rencontres et d'échanges entre le monde ouvrier et le monde artistique. Ces créations sont en même temps un excellent vecteur médiatique des luttes en cours dans toute la Wallonie »¹.

¹ Nancy Delhalle, « Le centre partout dans la circonférence », in *Alternatives Théâtrale*, n°83, octobre 2004, p. 3.

² « Le théâtre-action en communauté française, des années 50 à aujourd'hui », <http://www.intermag.be/index.php/theatre-action/196-le-theatre-action-en-communaute-francaise-des-annees-50-a-aujourd'hui-> (en ligne), page consultée le 27 mars 2013.

« C'est donc pour mettre un nom sur une démarche multiforme qui se cherchait que ces groupes se sont identifiés à l'idée de Théâtre-action »². Ces spectacles sont réalisés simplement, avec peu de décor, nécessairement mobiles, en dehors des salles de spectacles traditionnelles et à partir de textes inventés par la troupe. C'est tous ces paramètres qui ont donné au public l'envie de s'investir dans ce genre de démarche. « Cette forme de théâtre, bâtie sur la nécessité, sans volonté préalable mais par la force des choses, impliquait donc à la fois la création collective dans des situations difficiles, une formule participative, ainsi qu'une solidarité entre les participants »³.

Dans le courant des années 70, le « Centre d'Action Théâtrale d'Expression Française » est créé par un groupe d'acteurs sensibilisés. En 1984, l'institutionnalisation continue avec la reconnaissance d'un certain nombre de compagnies, par la Communauté française. Au cours de l'année 1985, le « Centre du Théâtre-action » est enfin fondé. Son objectif premier est de promouvoir le Théâtre-action en Belgique, mais également à l'étranger. Il a donc la responsabilité d'établir des relations avec certains milieux comme l'éducation permanente, l'enseignement ou encore le secteur social.

1.3.2.3 Qu'en est-il aujourd'hui ?

« Lorsqu'on évoque le Théâtre-action, souvent l'histoire que l'on entend aujourd'hui est celle d'une vieille affaire de soixante-huitard déchu »⁴. Même ceux qui étaient sensibles à la démarche ne semblent plus y croire. Ils se souviennent avec nostalgie de l'époque où, aux côtés des ouvriers, certains artistes s'engageaient. Le constat paraît bien triste, la démarche du Théâtre-action ne représenterait-elle plus rien aujourd'hui ?

Au sein du Théâtre-action, la création collective a vu le jour quand un groupe de jeunes immigrés de la périphérie bruxelloise a demandé de pouvoir faire un travail en atelier afin de se situer par rapport à cette ville dont ils se sentaient mis à l'écart. Ce type de démarche est rapidement devenu un des piliers principaux du Théâtre-action. « L'expression a donc tout de suite été liée à un certain public, à une manière d'être et de répondre à un besoin d'analyse et de réflexion sur des enjeux communs à plusieurs groupes »⁵. A ce niveau-là, depuis maintenant quarante ans, les choses n'ont pas évolué même s'il y a eu, depuis lors,

¹ Virginie Delvaux, *Op.cit.*, p. 6.

² Michel Vais, « Théâtre Action : de la Belgique au monde », Rencontre avec Paul Biot, in *Revue de théâtre*, n°105, 2002, p. 133.

³ *Id.*

⁴ Rachel Brahy, « Théâtre-action : que vive la démocratie en actes ! », in *Politique : revue de débats*, n°65, juin 2010, p. 70.

⁵ Michel Vais, *Op.cit.*, p. 134.

une reconnaissance publique. La Communauté française de Belgique reconnaît effectivement à l'heure actuelle ce théâtre comme professionnel. « Paul Biot salue cette reconnaissance du mouvement Théâtre-action par la Communauté française de Belgique. Cela a permis au moins, malgré le peu de ressources, une certaine stabilisation et même un développement depuis une dizaine d'années (...) Des subventions de fonctionnement permettent d'embaucher un animateur à mi-temps dans deux ou trois compagnies »¹.

A l'heure actuelle, dix-sept compagnies professionnelles sont reconnues et subventionnées par la Communauté française. Ces compagnies revendiquent la légitimité de chaque culture et une place privilégiée pour les cultures dites populaires et ouvrières. Au-delà de la performance théâtrale, il y a donc véritablement le souhait de rééquilibrer à la fois la scène théâtrale et publique. A cet égard, nous pouvons dire que ces compagnies répondent encore à la démarche initiée dans les années septante.

Le Décret des Arts de la Scène du 10 avril 2003 reconnaît le Théâtre-action comme un « Art de la Scène », à savoir « un domaine d'expression artistique dont les créations et réalisations font appel à des artistes, artisans et techniciens et aux techniques des arts d'interprétation, et sont notamment diffusées sous le forme du spectacle vivant »².

Grâce à cela, il a droit à un financement spécifique de la Communauté française. En 2005, les missions des compagnies de Théâtre-action ont été définies par le gouvernement de la Communauté française. D'après cet arrêté royal, une double mission est octroyée aux compagnies : premièrement, mettre en œuvre « avec des personnes socialement ou culturellement défavorisées, des pratiques théâtrales visant à renforcer leurs moyens d'expression, leur capacité de création et leur implication dans les débats de la société », deuxièmement, il s'agira de la production, du montage et de la diffusion des créations propres à la compagnie en accord avec ses désirs artistiques, appelées « créations autonomes ».

Le mouvement a également pris de l'ampleur au niveau européen. En effet, tous les deux ans est organisé le Festival international du Théâtre-action. Cet événement est véritablement le produit de tous les contacts mis en place entre les compagnies belges et leurs homologues étrangers lors de leurs différents séjours. De ce fait, il est véritablement

¹ Michel Vais, *Op.cit.*, p. 135.

² 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.

né un réseau de Théâtre-action qui ne cesse de se développer, au-delà même des frontières européennes.

Il existe, aujourd'hui également, une formation des « comédiens-animateurs », appelée Formation CASTA, mise en place par le Centre de Théâtre-action. Cette formation de niveau supérieur de type court dure trois ans et se déroule à l'Institut d'Enseignement de Promotion Sociale de la Communauté française Chênée-Jupille-Soumagne dans la région liégeoise. Elle combine à la fois apports théoriques et stages pratiques, et, à la clé des trois ans : un brevet de l'enseignement supérieur de type court. Une nouvelle formation débute tous les deux ans. Ce type de formation est important car « il faut du temps pour créer, surtout quand il s'agit de le faire avec des gens n'ayant ni l'intention de devenir des artistes de théâtre, ni connaissances ou appréhensions concernant l'écriture théâtrale, mais qui, comme tous les êtres humains, possèdent de la théâtralité en eux »¹.

Pour Paul Biot, au-delà des mots, les animateurs doivent être capables de lire chez les participants une volonté, un désir de dire. « L'essentiel est que ces gens fassent et non pas seulement jouent du théâtre. Toute la démarche de création, qui en est une vers l'imaginaire, vers la visibilité, vers l'écoute de l'autre, vers la multiplicité des voix, qui est une sensibilisation à ce qui surgit de l'intérieur, est un travail long, mais qui ensuite se répercute dans tous les actes de la vie »². Aujourd'hui, les comédiens-animateurs œuvrent dans de nombreux espaces : dans des CPAS, des programmes d'alphabétisation, des entreprises de formation par le travail, etc.

« En bref, on peut aujourd'hui trouver un atelier-théâtre dans, à peu près, tous les lieux du social, partout où celles et ceux qui forment la question sociale se trouvent. Qu'ils soient dominés, exclus, fragilisés, laissés-pour-compte ou désaffiliés... Tous ceux qui incarnent peu ou prou la figure du désarroi contemporain ont des chances raisonnables de croiser, un jour ou l'autre, une offre d'atelier-théâtre leur proposant de réaliser une création collective à partir de leurs compétences et histoires propres »³.

Dans l'optique du Théâtre-action, le théâtre est un outil pour interroger le passé en parlant du présent dans l'idée d'inspirer le futur. La volonté de cette forme de théâtre est véritablement de faire entendre les voix des gens en marge qui, toutes ensemble, se renforcent les unes les autres et envoient un message plus fort encore.

¹ Michel Vais, *Op.cit.*, p. 137.

² *Id.*

³ Rachel Brahy, *Op.cit.*, p. 71.

Mais pouvons-nous considérer que ce théâtre est encore politique ? D'autres analyses existent à ce sujet et pourraient se résumer comme suit : il prit sa source aux côtés des luttes ouvrières ; proches des travailleurs, il se joint aux multiples grèves de l'époque ; il commença progressivement à s'essouffler et fut « emporté avec la chute du mur de Berlin »¹. A l'heure actuelle, certains disent qu'il serait devenu un suppôt du capitalisme. Les comédiens-animateurs seraient consciemment ou inconsciemment manipulés et œuvreraient en fait à ce que l'on peut appeler une « culture sparadrap » dont le but serait de calmer les maux sociaux pour éviter tout débordement. Pour finir, « le glissement de la démarche depuis les lieux de production comme l'usine dans les années 1970 vers, aujourd'hui, les lieux du social tels que les CPAS, signifierait la fin du politique pour le Théâtre-action »²... Le fait est que le Théâtre-action peut être justement considéré, aujourd'hui, comme « institutionnalisé ». Dépendant de différents subsides, le message véhiculé serait empreint de cette institutionnalisation et finalement instrumentalisé.

La direction qu'a prise le Théâtre-action peut être comparée à celle du « Jeune Théâtre », un mouvement également apparu dans les années 70³. En effet, du côté de ce Jeune Théâtre, composé de jeunes acteurs tout juste sortis des premières écoles théâtrales de Belgique francophone (IAD et INSAS), il y a une véritable volonté de recherche de lieux alternatifs, de sensibilisation à la critique théâtrale, de développement de la scénographie et dramaturgie, mais aussi une grande sensibilité politique (mouvance de 68). Ce qui anime véritablement le Jeune Théâtre, c'est un nouveau regard sur le monde et les codes de la représentation théâtrale. Les années 80 voient la confirmation des jeunes metteurs en scène du Jeune Théâtre, qui à leur tour, vont devenir directeurs d'établissement. Certains sont encore directeurs de ces théâtres aujourd'hui, trente ans plus tard, ce qui va complètement à l'encontre de l'idée originelle de renouveau et de fraîcheur prônés à l'époque. Le Jeune Théâtre des années 70 s'est donc également institutionnalisé

¹ Rachel Brahy, *Op.cit.*, p. 71.

² *Id.*

³ Véronique Lemaire, « Histoire de la scène belge », Notes personnelles, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2011-2012.

Rachel Brahy va à l'encontre de cette hypothèse. Selon elle :

« Ce n'est pas parce que l'atelier-théâtre s'inscrit dans des dispositifs d'aide propre au monde du social et qu'il traite de thématiques relatives à ce monde que la démarche cesse d'être politique »¹. Il pourrait exister des champs politiques intermédiaires et l'atelier-théâtre en est possiblement un. L'atelier-théâtre, par son existence même, met en place ce qu'on pourrait appeler un contre-espace public, un lieu d'expression pour les cultures minoritaires. Cet espace de création deviendrait une forme d'espace politique « dans le sens d'un lieu d'échanges et de création d'une sous-culture »².

Finalement, même si le Théâtre-action n'est plus nécessairement politique, le statut de contre-espace public qu'il peut offrir aux personnes en marge de la société, exclues, reste très important. La reconnaissance sociale qui peut en découler prend en compte l'identité spécifique de chaque personne du groupe et la communauté, en retour, se retrouve enrichie par ces apports. « Cette dialectique dynamique crée ainsi une nouvelle communauté qui transcende la somme des communautés, sans pour autant nier la multiplicité des identités et des appartenances, et dessine un espace public en forme de mosaïque »³.

1.3.2.4 Comment fonctionne le Théâtre-action ?

« Une originalité du Théâtre-action est de favoriser l'expression de ceux qui n'ont pas la parole. Il postule la vitalité créatrice de chacun. Au travers de ce texte, une expérience originale est relatée »⁴.

L'objectif de la démarche du Théâtre-action est de donner, par la voix théâtrale, la parole à ceux qui ne l'ont généralement pas. Cette parole représente donc une multitude de voix individuelles et singulières et « dans cette démarche, tout repose sur l'apport de chaque individu, de la force et de l'audace que lui donne sa participation à une œuvre collective, de la dignité qui lui est rendue par sa parole occultée devenue parole publique »⁵. En passant par des projets de créations collectives, l'idée est de véritablement travailler à ce que des spectateurs de leur vie en (re)deviennent les acteurs. Le but est de « porter cette parole auprès de publics dit 'culturellement et socialement défavorisés' »⁶. (Re)Trouver ou renouveler les liens avec le théâtre des origines, proche du peuple, parce que « pour peu que l'on s'écarte des reproductions des modèles occidentaux ou d'une tradition figée et des publics élitaires qu'ils flattent, la plupart des créations théâtrales dans le monde s'attachent

¹ Rachel Brahy, *Op.cit.*, p. 71.

² *Id.*

³ Bérénice Hamidi-Kim, *Op.cit.*, p. 76.

⁴ Georget Mourin, « Le Théâtre-action », in *Pensée Plurielle*, n°4, 2002, p. 21.

⁵ Paul Biot, « L'engagement international du Théâtre-action », in Collectif d'auteurs, *Théâtre et développement : de l'émancipation à la résistance*, Editions Colophon, 2004, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

d'abord à donner à réfléchir et à agir sur des questions et des préoccupations concrètes, parfois vitales pour les populations touchées »¹.

S'agit-il d'une action culturelle ? D'une action sociale ? Le débat est vaste et encore ouvert à l'heure actuelle, car aucune réponse n'a pu être véritablement établie.

Le Théâtre-action, c'est premièrement du théâtre, il s'agit donc très nettement d'une activité culturelle, mais celle-ci est spécifique. En effet, premièrement, l'équipe ne part pas d'un texte d'auteur et secondement, elle ne fait pas appel à des comédiens professionnels ou amateurs au sens usuel du terme.

« Au sein d'une association, d'un groupement de fait, vivant des situations sociales, économiques et culturelles difficiles et œuvrant à l'amélioration de leur condition, nous créons à partir d'ateliers d'écritures appropriés des textes porteurs de leurs vécus et de leurs espoirs : ces textes dont ils sont les auteurs sont à la base d'une pièce de théâtre dont ils seront les comédiens »².

Le spectacle qui se construit progressivement doit posséder une structure et avoir un coût acceptable pour le rendre accessible à un maximum de personnes. Il peut et doit également être joué dans certains espaces comme des locaux de réunion, des salles de gym, des classes et même des salles de théâtre dans certains cas, tant qu'il s'agit de lieux de vie. Le langage employé doit être en lien avec l'actualité, la culture, les inquiétudes du public visé et faire naître en lui l'envie de prendre la parole.

Cette forme théâtrale, bien qu'ancrée dans une réalité locale, a aussi une ampleur plus universelle. En effet, des échanges et des partenariats sont mis en place dans le monde entier entre les différentes compagnies afin d'encourager l'ouverture à l'autre et au dialogue Nord-Sud.

« Ce concept théâtral n'est pas une utopie, il est pratiqué depuis de nombreuses années en Communauté française et en région bruxelloise par un ensemble de troupes professionnelles. Le Théâtre du Copion est une de ces compagnies »³.

¹ Paul Biot, *Op.cit.*, p. 12.

² Georget Mourin, *Op.cit.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 22.

1.3.2.4.1 Un exemple de travail réalisé en Belgique : le Théâtre du Copion

L'idée est de présenter ici en quelques mots la démarche suivie par une des troupes pratiquant le Théâtre-action : le Théâtre du Copion.

Depuis maintenant presque trente ans, ce théâtre, situé à Baudour dans la province de Hainaut, organise son projet autour des personnes dites socialement et culturellement défavorisées. Le projet a pris sa source vers la fin des années 70 lorsque l'entreprise Siemens ferme ses portes à Baudour. C'est alors qu'un groupe, composé de travailleurs, se crée dans l'usine et il va être appelé « le Théâtre Tract ». Le succès va être retentissant en Wallonie, comme à Bruxelles. « C'est le point de départ d'une aventure où des personnes d'horizons divers mais qui vivent les mêmes réalités dans leur région vont utiliser le théâtre comme moyen d'expression et de revendication pour participer aux mouvements sociaux dans la région de Mons-Borinage »¹.

Ils ne pouvaient pas imaginer à l'époque que cette idée, née finalement de la rue, serait encore aussi vivante au jour d'aujourd'hui. « Et pourtant, ils sont maintenant six à travailler chaque jour à l'avenue Louis Goblet. Faire du théâtre 'autrement', voilà le but de la troupe du Copion »².

En 1982, l'idée de créer le Théâtre du Copion prend forme. Dans un premier temps, il s'agit de la mise en place d'ateliers et la création de spectacles avec des enfants placés par le juge, des élèves d'écoles difficiles, des adolescents de maisons de jeunes,...

« A partir de 1984, le Théâtre du Copion se professionnalise et se fixe les objectifs qu'il va mettre en œuvre et développer jusqu'à ce jour :

- la création de spectacles.
- l'animation dans les écoles, maisons de jeunes, maisons de quartier, associations...
- la programmation de spectacles belges et étrangers.
- la formation aux techniques théâtrales et d'écriture.
- l'aide au développement par le théâtre-action.
- l'édition de brochures sur les expériences d'animations et sur les spectacles sous forme de cahiers pédagogiques »³.

¹ Le Théâtre du Copion, « Historique de la compagnie », <http://www.theatreducopion.be/qui-sommes-nous/historique-de-la-compagnie/> (en ligne), page consultée le 5 avril 2013.

² Damiano Di Stazio, « Le Théâtre du Copion fête ses 25 ans », *La Dernière Heure*, 13 novembre 2009.

³ Le Théâtre du Copion, « Historique de la compagnie », *Op.cit.*

Le 1er janvier 1991, la compagnie a été agréée « troupe de théâtre-action ». Grâce à cela, elle est aujourd'hui subventionnée par le Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique.

Aujourd'hui, « l'idée est la suivante : pas de texte au départ, pas d'auteur. Les comédiens, qui ne sont pas des professionnels de ce milieu et qui n'ont suivi aucune formation, sont amenés à raconter leur histoire et à revendiquer, à dire ce qu'ils pensent »¹. En lien direct avec l'actualité, les spectacles abordent différents thèmes : la paix, le chômage, la violence, la lutte des femmes, etc. C'est véritablement à partir de cette création collective que va prendre forme le texte, et par la suite la pièce en elle-même.

Le Théâtre du Copion travaille en Belgique dans différentes structures : associations, CPAS, centres de formation professionnelle, mais va également au-delà de ses frontières. En effet, depuis bientôt vingt ans, cette ASBL met en place des spectacles en Afrique, au Burkina Faso particulièrement. Ce théâtre veut aller à la rencontre des populations pour leur donner l'occasion de s'exprimer. Et lorsque le spectacle est créé là-bas, il est aussi présenté en Belgique.

« Le temps est venu pour ces personnes devenues acteurs de s'exprimer hors de leur pays. Parler, se faire entendre, échanger avec le public après la représentation, s'amuser aussi : un moment magique à plus d'un titre à vivre en ouvrant son cœur »². Cela fait déjà presque trente ans que le Théâtre du Copion poursuit son projet auprès des personnes dites socialement et culturellement défavorisées.

¹ Le Théâtre du Copion, « Historique de la compagnie », *Op.cit.*

² Damiano Di Stazio, *Op.cit.*

1.3.3 Evolution du théâtre dans l'espace social

Depuis la fin des années 90, indépendamment du Théâtre-action, de multiples scènes de théâtres belges, mais aussi étrangères accueillent de nouvelles formes de spectacle en décalage vis-à-vis des normes traditionnelles : spectacles avec des personnes considérées comme « en marge de la société », ateliers-théâtre avec des gens du quartier, au sein même des entreprises, dans les prisons et au sein de maisons de retraite avec des personnes âgées,... Ces initiatives manifestent une préoccupation sociale de plus en plus présente aujourd'hui qui interpelle et interroge notre société dans sa globalité. Le théâtre se (re)découvrirait-il une inscription dans l'espace social auquel il ne pourrait plus rester indifférent?

En effet, il semble qu'à l'heure actuelle, une certaine forme de malaise se manifeste à l'égard d'un monde théâtral fermé sur lui-même. D'après Nancy Delhalle, docteur en philosophie et lettres et chercheuse à l'Université de Liège, « les salles drainent invariablement le même type de public relativement scolarisé et doté de mêmes dispositions sociales »¹. Ce « fossé » n'est pas une nouveauté, il existait déjà au temps des nobles mécènes, bien avant que l'art ou même le théâtre n'acquièrent leur autonomie. Au fil des siècles, une organisation s'est créée avec un fonctionnement plus indépendant par rapport à l'argent ou au pouvoir politique. Mais malgré tout, même dans la lignée de Vilar lorsqu'on prôna le théâtre comme un « service public », le constat fut sans appel : l'impossibilité d'ouvrir les portes du théâtre à toutes les couches sociales. « La coupure réapparaissait et n'avait-elle même jamais disparu sous les discours de la démocratisation culturelle des années 70 »² ? Et cette mouvance de reconnaître enfin le « non-public », qu'a-t-elle impliqué concrètement ? Ne serait-il pas du ressort d'une politique culturelle de permettre au cercle de spectateurs de s'élargir et de jouir ainsi d'un théâtre dit « contemporain », notamment en diffusant l'offre ? Néanmoins, nous devons souligner que l'apparition des revues à la belge, notamment avec Jules Bordet, ont connu quant à elles un véritable brassage social. Une connexion entre les différentes classes sociales s'est instaurée par le rire. Paradoxalement, la période de la seconde guerre mondiale a été très bénéfique pour l'activité théâtrale belge et a aussi permis de rassembler les citoyens belges autour d'une seule et même communauté.

¹ Nancy Delhalle, *Op.cit.*, p. 2.

² *Id.*

Le théâtre « social » en particulier, ou autrement dit « le théâtre des mœurs », a la volonté de bousculer le spectateur dans le but qu'il réagisse et qu'il soit amené à se poser des questions. Ce théâtre-là prend sa source dans le théâtre militant politique, né en France dans les années 20, mais essentiellement dans le théâtre épique de Bertolt Brecht, né en Allemagne dans les années 30. En effet, alors que cette période d'avant-guerre est plutôt propice à un théâtre militant politique, d'inspiration révolutionnaire, le théâtre de Brecht met en scène l'actualité, le quotidien, dans le but de faire réagir le spectateur et d'éveiller son sens critique. « Le théâtre social, même s'il n'a pas pour vocation de susciter la révolution sociale, reste un instrument d'analyse et de réflexion propre à remettre en question la société où nous vivons »¹.

Depuis que le théâtre existe comme institution, il possède une fonction sociale. Dans la Grèce antique déjà, aller au théâtre était un devoir pour les citoyens et l'Etat invitait ceux qui ne pouvaient pas payer. Aujourd'hui encore, la société s'appuie sur les vertus sociales du théâtre pour mettre en exergue la problématisation des conflits sociaux, mais aussi leur extériorisation par l'effet de catharsis qui, selon Jérôme Dubois, permet « l'extériorisation libératoire des complexes psychiques et collectifs »². Le théâtre semble être un endroit privilégié pour exprimer les différentes facettes des rapports humains et des conflits qui sévissent au sein de notre société. « Considéré comme le miroir qui reflète l'humanité, il est par excellence l'art de l'actualité permettant de représenter les enjeux collectifs. Comme le disait Victor Hugo, 'le Théâtre est un lieu d'enseignement', il a 'une mission nationale, une mission sociale, et une mission humaine' »³. A travers le théâtre, les personnes cherchent donc à mettre en évidence un reflet plus ou moins caricatural de la société afin de mieux pouvoir l'appréhender et révéler ses diverses failles. L'effet cathartique que peut faire résonner le théâtre en nous en servant d'exutoire aux passions qui ne sont pas admises par la société est intense, mais il ne faut pas oublier que le théâtre peut aussi être considéré comme un divertissement, sans autre but que de changer les idées au public et de le faire se rencontrer.

¹ Emmanuelle Volpini, « Le théâtre social, miroir des rapports dans l'entreprise », http://leshumas.insa-lyon.fr/langues/allemand/page_allemande/pph/culture/pph_theatre_social.html (en ligne), page consultée le 20 avril 2013.

² Jérôme Dubois, « Les usages sociaux du théâtre », in *Les usages sociaux du théâtre hors ses murs. Ecole, entreprise, prison, hôpital, etc.*, *Op.cit.*, p. 9.

³ Emmanuelle Volpini, *Op.cit.*

Car même si nos fonctions humaines nous permettent de nous débrouiller seuls, nous avons besoin de l'autre pour nous exprimer et nous sentir entendus. Il est primordial que chaque homme et chaque femme prennent conscience du fait que nous faisons partie de la même communauté, de la même « humanité » et le langage est véritablement un outil indispensable à la conscience de soi et à la conscience de l'autre. C'est véritablement cette parole partagée qui permet au lien social de se maintenir et/ou dans certains cas de se (ré)actualiser. Cela (re)crée ce lien capital entre la culture et le social que nous recherchons aujourd'hui.

Nous pouvons également établir un lien immédiat et privilégié entre le théâtre et la politique. Hannah Arendt déclare à ce sujet : « le théâtre est l'art de la politique par excellence ; nulle part ailleurs la sphère politique de la vie humaine n'est transposée en art. De même, c'est le seul art qui ait pour unique sujet l'homme dans ses relations avec autrui »¹. Toute représentation qui convoque des spectateurs, qui sont avant toute chose des citoyens, démontre de façon indéniable la dimension politique qui existe au théâtre. En Belgique et dans beaucoup d'autres pays, les pouvoirs en place ont très vite compris cette dimension et depuis toujours, établissent un rapport étroit avec le théâtre. A l'heure actuelle encore, le théâtre tel que nous le côtoyons dans notre quotidien ne pourrait vraisemblablement pas exister sans l'aide de l'Etat.

En nous intéressant de plus près à l'histoire du théâtre belge francophone², nous avons remarqué que se posait régulièrement la question du théâtre dans l'espace social, notamment avec Edmond Picard, Mouru de Lacotte ou encore Pierre Delacre qui avaient la volonté de créer un théâtre intelligent et populaire pour développer l'esprit du peuple, mais n'étaient applaudis que par l'élite. Cela nous a interpellée et nous avons donc voulu investiguer cette nouvelle forme d'activité théâtrale dite « hors ses murs », qui existe aujourd'hui en Belgique francophone, indépendamment de toute institution. Plus que jamais, le monde théâtral s'ouvre, bien au-delà des frontières de son institution tutélaire, à de nouvelles pratiques théâtrales qui gagnent à être connues.

¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calman-Levy, 1983, p. 245.

² Véronique Lemaire, *Op.cit.*

Nous souhaitons mettre en lumière une de ces nombreuses pratiques théâtrales, parce qu'elle met en évidence les nouveaux usages du théâtre de notre époque. Pour illustrer notre propos, nous avons eu l'opportunité de suivre la Troupe du Possible. Cette troupe théâtrale bruxelloise accueille des gens de tous horizons en provenance de mondes psychiques, sociaux et culturels parfois très différents. Comparable au projet du théâtre-action, mais n'en faisant pas partie, la Troupe du Possible préfère garder son autonomie, mais partage avec le Théâtre-action un certain idéal de reflet de la société dans son ensemble et sa diversité.

L'investigation en profondeur de la Troupe du Possible sera donc l'objet de la deuxième partie de ce mémoire. L'idée est d'analyser cette troupe dans sa globalité et de comprendre les idéaux qui l'animent. L'objectif est également de pouvoir mettre en évidence, à travers cette deuxième partie, en quoi la pratique théâtrale permet à ces comédiens « en marge » de se sentir mieux dans leur vie et dans leur corps.

*

Ce dernier point de la première partie sur la notion de « théâtre » a recontextualisé son évolution en Belgique francophone. Il nous a permis de mieux comprendre l'émergence du Théâtre-action depuis son origine jusqu'aux quelques controverses dont il fait l'objet aujourd'hui, tout en reconnaissant toujours ses différents bienfaits.

Par ailleurs, nous avons également compris que d'autres formes théâtrales existaient, indépendamment du Théâtre-action.

Et c'est à une de ces différentes formes de théâtre que nous allons nous intéresser maintenant. Nous allons analyser le cas pratique de la Troupe du Possible. Toute la deuxième partie de ce mémoire y sera consacrée.

La première partie a été pensée et rédigée dans le but d'introduire, à travers les différentes notions analysées, la deuxième partie de ce mémoire et de permettre au lecteur d'aborder la Troupe du Possible avec un certain bagage historique et théorique. En effet, aussi subtiles et complexes qu'elles soient, l'éclaircissement des notions d'exclusion, de culture et de théâtre, telles qu'elles sont vécues en Belgique, semblaient être des outils indispensables pour mener à bien le fil conducteur de ce travail. L'idée était véritablement de comprendre la réalité du terrain et d'ainsi mieux pouvoir appréhender les fonctions sociales du théâtre à travers la valorisation de sa pratique dans une optique de mieux-être pour des personnes souffrant d'une forme ou l'autre d'exclusion.

Partie II : Analyse pratique

2.1 La Troupe du Possible

En guise d'introduction, il nous a semblé pertinent de commencer par présenter la Troupe du Possible, son parcours depuis le début, ainsi que son optique singulière.

Ensuite, nous examinerons le public qu'accueille cette troupe, ses particularités et les valeurs qui y sont prônées.

Puis, seront abordées les questions de la construction des spectacles et du projet en lui-même à travers notamment la rencontre avec le public.

Nous mettrons par ailleurs en évidence l'utilité de la démarche artistique, ainsi que ses limites.

Pour finir, nous nous positionnerons vis-à-vis de la Troupe du Possible par rapport au travail mené par celle-ci.

2.1.1 Présentation de la troupe

Pour mener à bien cette présentation de la Troupe du Possible, nous nous sommes appuyée principalement sur les documents écrits par les responsables, ainsi que sur nos notes personnelles prises lors de nos entretiens avec eux.

2.1.1.1 Historique de la Troupe du Possible

Le projet trouve sa source en 2002 dans un hôpital psychiatrique de Bruxelles : la clinique Fond'Roy. Un atelier théâtre y fonctionnait à partir duquel, au bout de quelques mois, la troupe s'est progressivement constituée. C'est d'ailleurs à ce moment-là que le nom de la troupe fut choisi par les acteurs eux-mêmes, donnant déjà des perspectives d'un théâtre différent, « du possible ». Depuis le tout début, deux personnes mènent ce projet en tandem : Farid Ousamgane (metteur en scène et responsable) et Thierry Snoy (comédien et coresponsable).

Pendant trois ans, la troupe s'est petit à petit développée et a créé ses premiers spectacles. Ceux-ci ont été joués dans un premier temps au sein même de l'hôpital, ensuite à une seule

reprise à l'extérieur de celui-ci. La troupe a voulu s'autonomiser en quittant le cadre de l'hôpital. En effet, le projet a rencontré l'opposition au sein de l'institution car certains médecins n'étaient pas d'accord avec le fait d'exposer les patients à l'extérieur.

A partir d'octobre 2006 et encore aujourd'hui, les réunions ont lieu au Club Antonin Artaud, dans le centre-ville de Bruxelles. A l'heure actuelle, la troupe a un certain nombre de spectacles à son actif dont tous, sauf un, ont été accueillis au Théâtre de Poche de Bruxelles et plusieurs ont été rejoués ensuite dans d'autres théâtres bruxellois.

Depuis janvier 2008, la Troupe du Possible s'est constituée en ASBL. L'objectif est de garantir une certaine stabilité au projet. Le projet de la troupe a été financé en grande partie jusqu'à présent grâce à diverses donations de particuliers. Plus récemment, la troupe a reçu successivement en 2011 et 2012 un petit subside du Ministère de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Celui-ci n'a plus été renouvelé pour l'année 2013.

2.1.1.2 Philosophie de la troupe et lignes de conduite

« La Troupe du Possible est une troupe de théâtre qui a la particularité de réunir des personnes en provenance de mondes psychiques, sociaux, culturels parfois présentés par la société comme très éloignés, voire incompatibles, autour de la création de spectacles visant un style théâtral vif, touchant et brut »¹. La Troupe du Possible porte bien son nom : elle ouvre la porte d'un autre « possible » pour des personnes voulant s'y investir en ayant la liberté de se sentir autres, différents.

Sans que la troupe ait une visée thérapeutique directe, une certaine évolution, des remises en question et un mieux-être peuvent se manifester chez les participants par la simple dynamique de jouer ensemble. Le projet que la troupe construit ne dépend d'aucune institution de soins, même si elle accueille ses résidents ou ex-résidents. Les coresponsables sont des personnes expérimentées dans le domaine psychiatrique, ce qui leur permet de prendre en compte la fragilité de certains comédiens de la troupe.

D'après Thierry Snoy, un des coresponsables de la troupe, se dégage une double visée dans laquelle s'inscrit la Troupe du Possible. En effet, la première est plutôt sociale, au sens large du terme : elle entend que chaque individu, aussi souffrant soit-il, se sente à l'aise au sein de la troupe. La deuxième se veut « culturelle-contestataire ». D'une part, la troupe refuse de se plier à des « critères académiques de réussite ». D'autre part, tout en travaillant

¹ Farid Ousamgane et Thierry Snoy, « Descriptif de la Troupe du Possible », Document non publié. La Troupe du Possible ASBL, Bruxelles, 2010.

avec sérieux, elle se détache de toute recherche de professionnalisme au sens officiel et courant du terme. D'ailleurs, les comédiens ne sont pas là pour devenir des professionnels du théâtre, mais l'objectif est bien de « jouer » avec qui le désire, qu'il se considère doué ou pas : « Permettre à chacun et à chacune, là où il/elle est, de jouer, d'oser jouer devant les autres, les autres de la troupe d'abord, les autres du public ensuite »¹. Cette optique fait naître la possibilité pour les membres de la troupe de pouvoir se retrouver, se (re)découvrir autrement, notamment par la rencontre avec les autres (comédiens et public).

2.1.2 Les membre de la Troupe du Possible

La Troupe du Possible accueille des gens de tous horizons et est ouverte à tout le monde. Toute personne qui a envie de s'investir autour du projet et ensuite d'un spectacle théâtral est la bienvenue. Il y a véritablement une idée au sein de cette troupe de vouloir travailler avec des personnes qui ne sont pas dans la norme, des personnes marginalisées avec lesquelles la société n'a pas toujours été tendre, voire s'est montrée excluante. La plupart ont été trop vite et facilement « étiquetées » comme pas assez crédibles, pas fiables ou encore trop excentriques. « Les comédiens sont issus d'une forme de marginalité incluant des personnes qui manifestent de l'intérêt pour un art théâtral non académique et d'autres, elles, en période de crise. Leur commun dénominateur, non recherché pour lui-même, serait de résister à un excès de 'normalité' »².

Certains comédiens ont un passé psychiatrique plus ou moins lourd. En effet, la troupe regroupe des patients et ex-patients de plusieurs cliniques bruxelloises : Fond'Roy, La Ramée, Titeca et Sanatia.

Les mots d'ordre au sein de la troupe sont la discrétion et le respect. Chacun vient avec ce qu'il est, avec son bagage de vie. Chaque participant est accepté tel qu'il se présente avec ses difficultés et ses faiblesses. Aucun membre de la troupe n'est considéré comme « malade » ou encore « patient », ils sont tous « comédiens ». Il n'existe pas de différence de statut entre les participants. Le clivage qui pourrait s'instaurer entre les membres qui ont fait l'expérience d'une prise en charge ou d'une hospitalisation psychiatrique et les autres est aboli ou du moins suspendu dans le cadre du jeu théâtral. Néanmoins, il est quand même clair que les coresponsables ont une place particulière. En effet, ils restent les

¹ Farid Ousamgane et Thierry Snoy, « Manifeste de la Troupe du Possible », Document non publié. La Troupe du Possible ASBL, Bruxelles, 2010.

² Farid Ousamgane et Thierry Snoy, « Manifeste de la Troupe du Possible », *Op.cit.*

« organisateurs », « animateurs » du projet, même si l'un est comédien et l'autre metteur en scène.

Parfois, il arrive que certains participants vivent des périodes plus difficiles, où leurs souffrances intérieures et/ou autres reprennent le dessus. Ils sont alors invités à prendre un peu distance et à retrouver leurs forces, afin de ne pas mettre en péril le fonctionnement de la troupe et la tenue d'un spectacle. Aujourd'hui, la troupe est composée d'environ trente comédiens, de danseurs contemporains et de chanteuses lyriques. Certains sont là depuis la création de la troupe en 2002. D'autres se sont progressivement rajoutés, la plupart du temps grâce au travail efficace du bouche-à-oreilles. La troupe ne fait aucune publicité pour recruter des personnes, mais est de fait de plus en plus connue à Bruxelles grâce à son projet un peu « hors-normes ».

2.1.2.1 Les réunions et la participation

Les séances de travail ont lieu deux fois par semaine, le mercredi soir et le samedi matin. Chaque participant prend l'engagement de venir à ces réunions. En cas d'empêchement, il est demandé à chacun de prévenir un des coresponsables. Il est clair que, pour mener à bien ce genre de projet, il faut instaurer une certaine discipline au sein de la troupe. L'accent est mis essentiellement sur la régularité de la présence et de la participation aux réunions. Cela permet au groupe de créer des liens, une cohésion et de maintenir une certaine continuité du projet. Une réelle solidarité a vu le jour entre les comédiens.

2.1.2.2 Que recherchent les participants ?

D'après certains comédiens, la troupe est perçue comme un espace d'expression, d'acceptation et finalement de libération intérieure. Cela les change de l'exclusion endurée parfois quotidiennement. Avec de moins en moins de retenue au fil des réunions, ils osent davantage s'exprimer à travers le jeu notamment, mais aussi grâce aux échanges relationnels entre participants. Il semble que leurs difficultés, leur mal-être, leurs tensions soient écoutés ou en tout cas pris en compte. De cette manière, chacun trouve son propre style de jeu et une forme de revalorisation. Les tourments, les souffrances peuvent s'extérioriser progressivement à travers cette autre approche qu'est le jeu théâtral.

Serge Minet met en évidence dans son livre *Du divan à la scène* une approche sociale par le théâtre qui représente bien le travail mené par la Troupe du Possible depuis plus dix ans. En effet, cette approche vise à encourager l'essor de nouveaux projets personnels, à participer au développement du groupe en encourageant la solidarité et la prise en charge de la réalité. « Dans cette perspective, l'acte théâtral est l'outil d'une réflexion, d'une action, d'un changement ou d'une intervention sociale. Le théâtre devient ici le prétexte d'une dynamique d'adaptation ou de réadaptation à la vie sociale et communautaire, à travers un spectacle qui est 'la cible commune ultime' du groupe de comédiens' »¹.

2.1.3 Les spectacles

« La troupe crée en moyenne un spectacle par an. Elle a l'avantage de pouvoir le diffuser dans un circuit professionnel, jetant ainsi un pont entre un milieu marginal et l'espace culturel bruxellois »². A l'heure actuelle, la Troupe du Possible a eu l'opportunité de jouer au Théâtre de Poche (Bruxelles) à raison de sept fois depuis 2005. En janvier 2008, la troupe a joué à raison d'une seule représentation au Théâtre Océan Nord (Bruxelles). Le Centre culturel d'Uccle (Bruxelles) leur a également ouvert leur porte pour trois reprises inédites en 2009, 2012 et en 2013. Enfin, un partenariat avec le Théâtre Varia (Bruxelles) a été envisagé plus récemment, mais n'a pas encore abouti.

2.1.3.1 Le projet et la représentation : des finalités essentielles

Les premiers mois, les réunions sont davantage consacrées à l'improvisation. Ensuite, la majeure partie du temps sera consacrée à l'interprétation des textes. Depuis 2010, ceux-ci sont écrits par les participants eux-mêmes.

Les enjeux de la représentation sont multiples, tant au niveau social que personnel. La représentation est véritablement considérée comme le moteur du projet de la troupe tout au long de l'année. Elle se construit donc dans une optique de co-création. L'opération sollicite la participation de tous les membres de la troupe. L'ambition est de pouvoir présenter le spectacle devant un public. Cet objectif motive les participants et donne au groupe une vraie cohésion. Sans cette finalité, la cohésion de la troupe serait sans doute mise à mal. « Aucun comédien n'est plus exposé ou valorisé parce que plus ou moins doué. Le résultat final apparaît comme le fruit d'une solidarité et d'une harmonie entre tous les membres de la troupe. Chaque moment, chaque façon de jouer, sont à réinventer et

¹ Serge Minet, *Du divan à la scène, dans quelle pièce je joue ?*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 67.

² Farid Ousamgane et Thierry Snoy, « Manifeste de la Troupe du Possible », *Op.cit.*

alimentent une énergie et une joie de mettre en scène du neuf »¹. La représentation constitue l'objectif final de ce projet de co-crédation, co-construction. C'est réeellement l'aboutissement d'un travail commun, d'équipe. Une représentation est le produit de plusieurs mois de répétitions, présenté à un public extérieur au projet.

A l'approche des représentations, certains prennent peur et se désistent, parfois même à la dernière minute. La troupe fait face à ces abandons ; elle s'arrange pour suppléer à l'absence de telle ou telle personne. Il est clair que l'issue que symbolise la représentation du spectacle devant un public constitue un enjeu décisif que défend la Troupe du Possible. Le spectacle constitue un point d'aboutissement inhérent au projet. Toutefois, l'essentiel ne consiste jamais en la poursuite de la réalisation la plus parfaite possible du spectacle aux yeux des spectateurs. L'objectif visé est toujours en premier et en dernier lieu à ce que les comédiens osent « jouer » tels qu'ils sont et en retirent de l'amusement.

2.1.3.2 La rencontre avec le public et son impact

Dans un premier temps, dans le cadre de l'atelier-théâtre de la clinique Fond'Roy, les spectacles de la troupe étaient essentiellement fréquentés par les amis, les proches et les familles des comédiens, mais également par les milieux socio-thérapeutiques et psychanalytiques intéressés par ce type de démarche. C'est toujours le cas aujourd'hui même si le public s'est diversifié. En effet, l'opportunité de jouer au Théâtre de Poche a donné à la Troupe du Possible une plus grande visibilité sur la scène théâtrale bruxelloise. Des abonnés du Poche sont venus par ce biais voir certains spectacles de la troupe. Elle s'est aussi fait connaître et a amplifié son public grâce à internet, des clips vidéo, des passages radio ou encore au bouche à oreille. La plus grande reconnaissance, à l'heure actuelle pour la troupe, est l'intérêt porté à son travail par le Théâtre Varia qui envisage une collaboration.

Le spectacle est le fruit d'un travail d'équipe et d'une collaboration intense, mais il renvoie également à la représentation psychique des comédiens eux-mêmes. La pièce est à la fois jouée devant un public extérieur, mais aussi pour les comédiens par rapport au sens qu'ils donnent à cette démarche. Chaque comédien peut se percevoir comme autre, différent par rapport à la vision qu'il a de lui-même ou par rapport à la perception qu'il croit voir dans les yeux des autres. Chacun peut inventer une autre conception de sa personne, une image

¹ Farid Ousamgane et Thierry Snoy, « Manifeste de la Troupe du Possible », *Op.cit.*

« plurielle » ou plus positive de soi. La représentation est perçue comme un véritable défi de (re)découverte de ses capacités à travers l'expression de sa créativité.

La représentation est très importante parce qu'elle est vécue comme une reconnaissance, d'abord de la troupe, du travail collectif et créatif qui a été mené jusque-là, mais c'est également une reconnaissance individuelle pour chacun. Comme me l'a expliqué un des coresponsables, une grande partie des comédiens invitent leur famille, leur amis, leurs proches pour venir assister à la pièce. Ce public-là représente pour les comédiens la possibilité de se sentir reconnu par leurs pairs, chose qui est quelquefois plus incertaine dans leur quotidien. Peu avant la première, l'angoisse et l'appréhension montent, les questions fusent : en serais-je capable ?, vais-je y arriver ?, que vont-ils penser de moi ?,... En général, toutes ces questions sont balayées une fois qu'on est monté sur les planches. Bien sûr, chaque comédien ressent la pièce différemment, mais pour lui ou elle, le spectacle semble être un véritable aboutissement, presque même une revanche.

2.1.3.3 Le dernier spectacle en date : *La Métaphysique de la Bourgeoisie*

Quelques petits bureaux alignés les uns aux autres, un gros buzzer rouge dans le fond de la scène, des feuilles de papier qui traînent par terre, voilà à quoi ressemble le décor de *la Métaphysique de la Bourgeoisie*. Celui-ci peut paraître épuré, mais l'effervescence dans laquelle baigne le plateau est telle que ce n'est très vite plus le cas, une fois le spectacle commencé. Tous les comédiens sont quasiment toujours présents sur scène, ils sont une trentaine. Sketchs, danses, airs d'opéra, musique, c'est dans un mouvement perpétuel que la pièce se déroule. Parfois, une comédienne appuie sur le gros buzzer rouge et une sorte d'alerte à la bombe se met à fonctionner, tous les comédiens courent alors dans tous les sens dans une forme de panique générale. Les différents sketchs, écrits par les comédiens eux-mêmes, abordent toutes sortes de questions comme la remise en question de la bourgeoisie, des diktats imposés par la société, concernant le vrai et le faux. Ils traitent également de l'exclusion, de l'angoisse de la mort, mais aussi tout simplement d'amour. Ces sketchs sont toujours placés presque à chaque fois sous le signe de l'humour et de la dérision.¹

Comme déjà dans les deux précédents spectacles, *DSM IV* : Normopathie d'une société bien rangée* et *L'Hypothèse du chaos*, tous les textes joués sont issus de l'imagination des comédiens de la troupe. Ceux-ci sont élaborés au cours des répétitions hebdomadaires. Les

¹ Vidéo disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=EEjVuWS3R0w> (en ligne), page consultée le 20 avril 2013.

dernières semaines, le metteur en scène procède à la construction du spectacle d'ensemble : il s'agit de sélectionner les textes, de leur donner un titre général, de les ranger en une certaine séquence, et de leur assurer ainsi un déroulement harmonieux et clair.

Mais pourquoi avoir choisi spécifiquement ce titre : *la Métaphysique de la Bourgeoisie* ? La métaphysique est connue pour être une branche de la philosophie et de la théologie qui s'interroge sur la recherche des causes dans le but de donner un sens à ces premiers principes. En outre, la métaphysique est vue comme une science qui tente de mettre en lumière les notions par lesquelles les gens comprennent le monde, leur existence et la place qu'ils occupent au sein de la société¹. Dans le cas de cette dernière pièce, le fil conducteur met justement en évidence les doutes qui envahissent nos quotidiens respectifs sur le fonctionnement même de notre société. « 'C'est comme ça', 'ça a toujours été comme ça', donc on continue à trimer chaque jour en costard cravate »². Il y a une volonté, à travers cette pièce de remettre en doute tous ces codes établis par cette société.

« Sur un mode métaphorique, la visée s'exprimera par le jeu, le mouvement, la danse et... l'Opéra ! En effet, c'est en tentant de 'déterritorialiser' les différents domaines artistiques que la Troupe du Possible choisit d'aborder ces questions : elle cherche à esquisser une fresque vivante, en mouvement continu »³. En effet, l'objectif du metteur en scène est de mêler continuellement l'individuel et le collectif, la parole, prononcée ou chantée et l'expression des corps. D'où le recours à un chanteur populaire et son accordéoniste en 2010, à un groupe de danseurs en 2011 et à trois jeunes femmes cantatrices en 2012. Cette collaboration avec des personnes extérieures à la troupe a fonctionné sur un mode quasiment bénévole, sauf quelques défraiements et paiements, finalement peu élevés.

2.1.3.3.1 La collaboration avec le Théâtre de Poche

La Troupe du Possible a présenté ce nouveau spectacle les 29 et 30 juin 2012 au Théâtre de Poche à Bruxelles. Elle y avait déjà joué en 2005 pour la première fois. Depuis, la troupe y est revenue en 2007, puis en 2008, 2010, 2011 et enfin en 2012. Au fil des années, le Théâtre de Poche est vraiment devenu le site emblématique de la troupe et les représentations qui y ont lieu ont fondé et garanti leur insertion visible sur la scène théâtrale bruxelloise.

¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/m%C3%A9taphysique> (en ligne), page consultée le 14 avril 2013.

² Farid Ousamgane, *Note d'intention pour la Métaphysique de la Bourgeoisie*, Bruxelles, mai 2012.

³ *Id.*

Roland Mahauden, directeur du Théâtre de Poche jusqu'en janvier 2013, leur a offert tout au long de ces années, le temps d'une création, une semaine par an et gratuitement l'hospitalité de son théâtre. Cet accueil met bien en évidence la bienveillance, mais surtout l'ouverture d'esprit dont fait preuve le Théâtre de Poche par rapport à la troupe et à sa spécificité. « Dans une volonté de cohérence en regard de son identité sociale et politique, le Poche se revendique de cet accueil et soutient cette troupe dans ses démarches »¹.

Le dernier spectacle s'est tenu devant une salle remplie lors des deux soirées de représentation et a connu un grand succès de la part du public, mais aussi de la part des gens de théâtre qui y ont assisté.

Le témoignage du même Roland Mahauden dans la lettre qu'il a envoyée à Farid Ousamgane, le metteur en scène de la troupe, est explicite à ce sujet. Il écrit :

« Cette année encore, le Théâtre de Poche a accueilli avec la plus grande satisfaction votre manifestation annuelle proposée par la Troupe du Possible. Nous ne pouvons que vous féliciter, vous et votre équipe, tant pour le professionnalisme de l'organisation de l'événement que pour la qualité du spectacle proposé au cours de ces deux soirées : public enchanté, retours très positifs des techniciens mis à votre disposition par le Théâtre de Poche. Toutes raisons pour lesquelles nous nous engageons déjà à accueillir au Théâtre de Poche la prochaine création de la Troupe du Possible prévue les 28 et 29 juin 2013 »².

Pour finir, il se « réjouit » également que le « partenariat » entre eux et la troupe soit ainsi « pérennisé ».

2.1.3.3.2 Les différents commentaires

D'autres échos « qualifiés » ont confirmé le point de vue de Roland Mahauden. Jean Florence, psychanalyste, ancien président de l'école belge de psychanalyse, professeur émérite des facultés universitaires Saint Louis à Bruxelles et de l'Université catholique de Louvain et ancien directeur du centre d'études théâtrales de Louvain-la-Neuve, relève « la force » qui se dégage de l'ensemble. Son avis nous semble intéressant à prendre en compte car il s'intéresse depuis des années à différents domaines dont l'art-thérapie à laquelle il a d'ailleurs consacré un livre très important : *Art et Thérapie : Liaisons Dangereuses*. Laurent d'Ursel, inspirateur et organisateur d'« événements » originaux, a aussi commenté : « C'est pire que mieux ! »³.

¹ Roland Mahauden, « DSM IV* : Normopathie d'une société bien rangée », <http://www.poche.be/temp/troupepossible.html> (en ligne), page consultée le 10 mai 2013.

² Roland Mahauden, cité par Thierry Snoy dans « Evaluation du spectacle des 29 et 30.06.2012 », Document non-publié, Troupe du Possible ASBL, Bruxelles, juillet 2012.

³ Laurent d'Ursel, cité par Thierry Snoy, *Id.*

A tous les arguments d'approbation quant à la forme et au fond du spectacle viennent se mêler également quelques réticences et critiques, de la part des spectateurs surtout. Pour certains, c'est trop long, entre une heure quarante-cinq et deux heures. Pour Jean Florence, par exemple, cela dure une demi-heure de trop, ce qui entraîne que probablement certains spectateurs et lui-même « décrochent » vers la fin. Il ne faut pas forcément insister ou en remettre indéfiniment une couche. Catherine Bertrand, membre du conseil d'administration de l'ASBL de la troupe, de son côté, estime que l'intervention des trois chanteuses était aussi « de trop ». A noter que, selon certains échos, le deuxième spectacle, abrégé pour des raisons exceptionnelles, a paru plus « enlevé ». Une autre critique entendue déjà l'an dernier : le mouvement perpétuel d'ensemble autour des scènes qui s'enchaînent tend à distraire l'attention et ne permet pas toujours de capter exactement ce qui s'y dit. S'y ajoutent quelques problèmes de visibilité : aux premiers rangs, on ne voyait pas bien ce qui se passait à l'arrière-plan de la scène. Il s'agira donc à l'avenir de mettre davantage de limites, au niveau de l'horloge notamment, mais également des textes. Il est clair qu'il ne s'agit pas d'une tâche aisée pour le metteur en scène, car il doit trier les textes imaginés par les comédiens tout en donnant une bonne visibilité à chacun et en respectant leur travail de création. Et quand trente comédiens se mettent à écrire, il devient difficile de valoriser sur scène le travail de chacun de manière équivalente.

Aujourd'hui, une question se pose : pourquoi ne jouer que deux fois ? Comme le note un spectateur : un des objectifs de la troupe est quand même de rencontrer un public toujours plus large et plus nombreux. Il conviendrait d'en saisir l'occasion. Pour cette fois-ci, où une trentaine de comédiens étaient sur scène et investis à 100%, la troupe a préféré s'en tenir à deux représentations, pour éviter l'épuisement. Depuis, le spectacle a été rejoué au Centre culturel d'Uccle à raison d'une représentation le 19 janvier dernier. Des contacts ont également été pris avec le Théâtre Varia pour rejouer les trois derniers spectacles, en même temps que l'élaboration du prochain au Théâtre de Poche en juin 2013. Sur le plan artistique, la troupe a reçu beaucoup d'éloges par rapport aux différents spectacles mis en scène, de la part de professionnels du théâtre, tels que Pascale Crochet, Charlie Degotte ou Olivier Coyette. Récemment, le Centre des Arts Scéniques de Bruxelles a souhaité collaborer avec la troupe.

Le Docteur François Legein, président des Conseils d'administrations des cliniques La Ramée et Fond'Roy, soutient depuis le début le projet de la troupe. Comme autres « parrains », elle a donc aussi reçu l'appui de Jean Florence, mais également du Docteur François Tirtiaux, écrivain et directeur du Club Antonin Artaud.

2.1.3.3.3 Les incidents survenus

Quelques incidents se sont produits lors de la mise en place de ce dernier spectacle. Lors de la répétition générale, un litige a opposé un comédien au metteur en scène, le comédien jugeant le metteur en scène trop autoritaire et ne valorisant pas suffisamment son travail. Il refuse alors de continuer à jouer. Plusieurs comédiens ont négocié avec le comédien, faisant valoir que, quels que soient ses ressentiments contre le metteur en scène, il y avait aussi le reste de la troupe dont il devait se montrer solidaire. Finalement, il a accepté de remonter sur scène.

Le soir de la première présentation, un autre des acteurs importants arrive complètement ivre. Le metteur en scène réussit à le remettre sur pied en le mettant sous une douche froide. Il parvient quand même à retrouver ses moyens et à jouer ce qu'il doit tout à fait normalement.

Enfin, au cours de la deuxième représentation, le même comédien qui avait refusé de participer à la répétition générale se fait très mal au pied au cours d'un mouvement où les acteurs descendent en courant de la scène dans la salle. Il arrive encore à jouer dans la scène suivante, mais la douleur physique l'empêche de continuer, et il ne peut donc assurer la suite de ses prestations, ce qui raccourcira sensiblement le spectacle. Les médecins constateront une double fracture du pied nécessitant une opération importante.¹

Cet accident assombriera quelque peu l'atmosphère après le spectacle.

La question s'est alors posée de continuer ou pas de travailler avec ce comédien. En effet, la dernière semaine de répétition est un moment charnière où la fatigue et la tension liée à l'« urgence » d'aboutir pèsent lourd pour tous. Cela donne donc inévitablement lieu à quelques affrontements pénibles comme avec ce comédien. « C'est également à ce moment-là que se catalysent sur le metteur en scène des transferts négatifs de la part des personnalités ambivalentes ou qui entrent franchement en rivalité avec lui pour des motifs

¹ Voir point 2.1.5.2.5 sur la question de l'assurance accident.

qui leur sont propres et ont peu à voir directement avec l'œuvre théâtrale »¹. Selon les responsables de la troupe, ce genre de situation est inévitable quand on travaille avec l'inconscient des gens. Ils y voient là les suites logiques de toute créativité, mais la question qu'ils se posent est de savoir comment en gérer les conséquences négatives. La troupe refuse toute fonction « thérapeutique » officielle et ne peut pas se charger des suites et effets d'éventuels transferts et de conflits relationnels qui en découlent. Le metteur en scène n'a pas à devoir encaisser des réactions agressives ou hostiles, dans la mesure en tout cas où celles-ci compromettraient la réalisation du spectacle et mettraient en cause son leadership, alors que lui-même est également sous tension. A partir de là, le metteur en scène s'est trouvé en droit de refuser de continuer à travailler avec ce comédien qui contestait sa méthode et même sa personne en tant que telle. Le comédien a été invité à quitter la troupe et n'a pas bien pris la chose. En solidarité avec lui, quelques comédiens ont également décidé de ne pas poursuivre l'aventure de la Troupe du Possible.²

2.1.4 Les différences avec le Théâtre-action

Nous nous sommes posé la question de savoir pourquoi la Troupe du Possible ne tentait pas de faire partie du Théâtre-action. Nous avons donc interrogé Farid Ousamgane, le metteur en scène et responsable de la troupe à ce sujet.

« Nous avons toujours refusé de nous appeler 'Théâtre-action', parce que nous faisons simplement du théâtre avec tout le monde, donc y compris les plus marginalisés (psychiatrie, quart monde, etc.). Dès lors mettre « action » à côté est une manière de nous stigmatiser et de stigmatiser d'une manière ou l'autre le projet et les gens qui le constituent. Nous ne jouerions par ailleurs pas dans les circuits professionnels dans lesquels nous sommes. C'est un projet simplement humain »³.

Il ne semble pas indispensable que les participants au projet soient forcément passés par un hôpital psychiatrique pour que l'expérience du projet leur fasse du bien et ait, de surcroît, dans certains cas, des effets thérapeutiques grâce à son effet libérateur.

Ceci dit, les responsables reconnaissent qu'ils auraient des avantages à s'appeler Théâtre-action par rapport aux éventuels subsides que cela pourrait engendrer pour la troupe, mais également pour la reconnaissance sociale qui en découlerait.

¹ Thierry Snoy, *Op.cit.*

² Voir point 2.1.5.2.6 sur la question du droit d'auteur.

³ Farid Ousamgane, entretien réalisé le 20 avril 2013, voir annexe 2.

Mais selon Farid Ousamgane :

« Notre vision étiologique concernant la marginalité, ainsi que celle des pathologies mentales est plus subversive de la manière dont la société de consommation présente les choses. Subversivité aussi du metteur en scène que je suis: je prends plus de plaisir (et j'y trouve plus de beauté) à mettre en scène des gens qui ne connaissent rien du théâtre, parce qu'ils ne surjouent pas ou n'étaient pas ou ne tentent pas de correspondre à un 'style' de jeu uniforme et aseptisé. Il s'agit plutôt pour eux d'une occasion pour le coup d'être vraiment soi sur scène »¹.

Le Théâtre-action et Paul Biot, ancien directeur du mouvement et membre également de l'Assemblée Générale de l'ASBL de la Troupe du Possible, identifient les différentes formes d'exclusion et en fonction de cela, ils établissent des ateliers théâtraux pour « ces populations ». La Troupe du Possible fait l'inverse, tout un chacun y est accueilli comme il est et les responsables ne clivent pas les différentes marginalités ou pathologies même si elles existent. Elles ne sont pas reconnues en tant que telles, du moins dans le temps et le lieu du projet de la troupe.

Les responsables nous précisent que leur fonctionnement semble unique dans son genre, en tout cas en Belgique. Ils n'ont même jamais trouvé de fonctionnement équivalent, même en cherchant en Europe. Donc, finalement, ce qui se passe, c'est-à-dire l'aventure rythmée par tout le processus de création, n'est vérifiable que par les personnes qui participent à cette expérience. Le côté purement artistique, quant à lui, peut être observé lors des représentations. Il est vrai que ce type de démarche n'est pas facile à mener, en témoigne la singularité de la troupe. Néanmoins, elle est et reste un projet original, qui n'en finit pas d'interpeller, dans divers milieux. Maintenant, nous ne pouvons pas affirmer que ce genre de méthode pourrait fonctionner avec des personnes souffrantes de toutes pathologies par exemple. En effet, certains troubles pourraient se révéler trop contraignants tant au niveau physique que psychique.

¹ Farid Ousamgane, entretien réalisé le 20 avril 2013, voir annexe 2.

2.1.5 La démarche artistique de la Troupe du Possible : Réflexions

Après ce compte-rendu du travail mené par la Troupe du Possible, il nous a semblé indispensable d'y apporter un certain recul critique. En effet, tout projet de ce type a des qualités, des points forts, mais aussi des faiblesses et il est important de les identifier.

Pour cela, nous nous baserons essentiellement sur nos observations en tant que personne extérieure à la troupe, mais également sur différents témoignages recueillis auprès de personnes également extérieures à la troupe, mais connaissant le projet de près ou de loin.

Nous nous référerons aussi à certains ouvrages et périodiques pour mettre en lumière nos propos.

2.1.5.1 L'utilité de la démarche artistique : ses bienfaits

Dans un premier temps, nous mettrons en évidence ce que nous considérons comme les points forts, les bienfaits de la troupe, qui soulignent véritablement la raison d'être de ce genre de projet.

Roger Deldime souligne le statut particulier du théâtre :

« Pluriel et infini, le Théâtre relève aussi de l'expérience vécue, celle de l'expression. Apprendre à jouer avec les mots et leurs échos imaginaires. La pratique théâtrale repose également sur un apprentissage concret, un faire engageant. On ne découvre la réalité créative et signifiante qu'en s'inscrivant dans un parcours personnel et collectif, fait de tâtonnements, de réflexions, de confrontations. Lieu d'épanouissement individuel et de haute sociabilité, les pratiques dramatiques donnent un peu plus d'assurance à ceux qui n'en ont pas assez et un peu moins de certitudes à ceux qui en ont trop. Tentative d'éducation citoyenne qui s'inscrit dans la durée : le développement de la personnalité de chacun est indissociable du développement du bien commun »¹.

2.1.5.1.1 L'émancipation personnelle

D'après Hamel Puissant², la participation à une forme ou une autre de création culturelle peut aboutir à la croissance et au développement personnel des participants. Il met en évidence, par exemple, la confiance en soi, l'amélioration des rapports sociaux, l'engagement dans des activités sociales, une réflexion sur ses droits et ses devoirs dans la société, etc.

¹ Roger Deldime, « D'une rive à l'autre », in *Question de théâtre*, n°6, Théâtre de la Montagne Magique, septembre 1999, p. 32.

² Hamel Puissant, « Pourquoi et comment le travail social intègre-t-il de plus en plus la création culturelle dans sa pratique ? », in *Pensée Plurielle*, n°5, 2003/1, p. 117-118.

La création artistique encourage une cohésion sociale plus forte dans le groupe. A travers ce genre de projet, il y a la possibilité de (re)créer du lien social, de développer des réseaux, des relations, d'aller à la rencontre de l'autre. Cette socialisation peut contribuer à l'émancipation personnelle de chaque participant. L'idée est véritablement de (re)donner l'envie de faire des projets et de rencontrer.

2.1.5.1.2 Une image de soi plus positive

Pour ces personnes, catégorisées comme en marge, exclues par la société, il est souvent difficile d'avoir une bonne image d'elles-mêmes.

La participation à ce type de projet, leur intégration au groupe et la valorisation individuelle qui peut en découler pour certains leur permet de se construire une image plus positive d'eux-mêmes. Evidemment, le chemin est long, et il faut laisser le temps au temps, le résultat ne se fait pas sentir tout de suite. Pour des personnes souvent isolées, parfois depuis plusieurs années, redorer son image personnelle n'est pas une tâche aisée et n'est pas toujours possible pour tous.

Dans certains cas justement, des participants peuvent connaître différents bouleversements intérieurs. En effet, dans ce genre de situation où ils se sentent éventuellement plus vulnérables, des angoisses et du stress peuvent survenir. Ce type de projet demande tout de même aux participants une grande mobilisation de leur personne et il arrive qu'émerge le sentiment de ne pas se sentir à la hauteur des attentes et des exigences.

2.1.4.5.3 Un réel apport dans le quotidien

« L'apprentissage d'un texte, la mobilisation du corps en scène, la structuration du temps et de l'espace d'une pièce, de la scène, mais aussi du rythme des répétitions sont tous des éléments facilitant un travail de structuration propre à la réalité collective »¹.

Pour en avoir discuté avec les participants, la Troupe du Possible reste avant toute chose, pour eux, un loisir. Un loisir qui leur donne l'occasion de sortir de chez eux, de s'amuser ou encore de voir du monde. Et derrière le loisir, il y a également un objectif, une chose à accomplir dans leur programme de la semaine. C'est une chose importante pour des personnes isolées de recommencer à planifier certaines activités car en règle générale, cela les aide à retrouver progressivement confiance en elles grâce notamment à la reconnaissance de la part de leur famille, leurs proches, leur entourage.

¹ Luc Godart, « Du jeu théâtral comme (re)construction du lien social », in *Pensée Plurielle*, n°4, 2002/1, p. 45.

2.1.5.1.4 Une plus grande confiance en soi

Certains participants m'ont confirmé se sentir plus confiants. Ils affirment même s'exprimer plus aisément en public depuis qu'ils fréquentent la Troupe du Possible. Les familles observent l'évolution de leur proche et sont souvent agréablement surprises de leur prise de confiance.

Progressivement, chaque participant ose plus facilement prendre la parole face au groupe et se lancer dans les improvisations demandées par le metteur en scène. L'idéal est que chaque participant puisse se sentir assez bien pour se laisser affirmer sa propre personnalité avec ses qualités et ses défauts.

2.1.5.1.5 Jouer un rôle différent du sien

Interpréter un personnage donne souvent l'opportunité aux participants de parler d'eux-mêmes sans censure et sans être impliqués directement. Jouer un personnage permet parfois de dire ce que l'on veut de soi-même sans être démasqué. Il donne également l'occasion de se montrer sous différentes facettes, de jouer, par exemple, des personnages qui ne nous ressemblent a priori pas du tout.

« Le théâtre implique un espace et un déplacement par le fait de jouer un rôle différent du sien, travail de décalage limitant les possibilités d'intrusion de l'autre. De plus, il permet par le plaisir de jouer d'ouvrir des facettes cachées aux personnalités des acteurs. Paradoxe de la pratique théâtrale : se découvrir des potentialités ignorées en prenant un autre rôle »¹.

Se retrouver dans la peau d'un autre, c'est aussi pouvoir s'oublier un peu : mettre de côté les soucis, tensions, problèmes de la vie quotidienne et se laisser aller.

Dans certains cas, cela permet même une forme de remise en question par rapport à sa propre vie, ses choix, sa destinée et d'ouvrir les yeux sur toutes les possibilités qui s'offrent à tout un chacun.

Selon Jean Florence, « on se découvre en ayant la permission d'être un autre »². La vie de chaque personne serait parsemée de paradoxes forts, laissant souvent place à toutes sortes d'interrogations. Et ce sont ces différents paradoxes existant au plus profond de nous-mêmes qui mettent en lumière l'essence même du jeu théâtral. La vertu théâtrale deviendrait une forme de métamorphose et ce qu'on pourrait appeler : l'effet cathartique du jeu.

¹ Luc Godart, *Op.cit.*, p. 45.

² Jean Florence, cité par Marguerite Toussaint, in « Le dynamisme et les bienfaits de la démarche de création artistique, le théâtre 'libérateur' sans objectifs thérapeutiques », Mémoire de licence en sciences psychologiques non publié, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2010, p. 74.

2.1.5.1.6 La permission de dire

Depuis 2010, les pièces montées par la Troupe du Possible sont issues d'une création collective. En effet, ce sont les participants eux-mêmes qui écrivent les textes qui alimenteront la pièce. Les participants de la troupe sont donc invités à donner leur avis et à s'exprimer sur la société qui les entoure, sur leur vie et les soucis qu'ils rencontrent dans leur quotidien. C'est valorisant pour eux de sortir de leur solitude et d'avoir l'occasion de rencontrer de nouvelles personnes autour d'un projet collectif comme celui-là.

La création collective débute, dans un premier temps, par des improvisations. Cela permet aux participants de prendre la parole et de participer à la vie sociale de la troupe. Sans volonté politique proprement dite, par le biais des spectacles et souvent avec humour, ils dénoncent les injustices sociales dont ils sont généralement les premières victimes. Parfois, ils lancent des pistes de solutions qui les poussent vers l'avant. En règle générale, ils sont très peu à s'apitoyer sur leur sort.

Nous remarquons davantage que la fréquentation de la troupe permet aux participants de se forger un esprit plus critique qui leur donne l'occasion d'agir plus intelligemment, d'être acteur de changement dans leur propre vie, en accord avec leur identité et leurs convictions personnelles.

D'après Françoise Lorrin-Dodon, « pour l'individu, mobiliser la puissance créatrice, c'est aider à se centrer ou à se recentrer positivement sur ses valeurs, dispositions ou aspirations essentielles afin de trouver en lui et par lui-même le sens principal qu'il veut donner à son existence »¹.

2.1.5.1.7 L'apport du collectif dans ce type de projet

Le groupe représente une force indéniable pour chaque personne participant à la création théâtrale. L'ambiance y est habituellement bonne et l'énergie du groupe prend très vite de l'élan. Au fil des mois et de la construction de la pièce, chaque participant prend conscience de l'apport qu'il peut amener au groupe et de la place qu'il y tient.

Bien sûr, dans certains cas, la magie ne prend pas et le participant peut ne pas se sentir inclus au projet pour différentes raisons. Mais il est souvent compliqué de savoir vraiment pourquoi telle ou telle personne décide de ne plus s'investir dans le projet. En général,

¹ Françoise Lorrin-Dodon, « Orientation professionnelle et créativité : une mise en tension réciproque », in Sudres Jean-Luc et Fourasté Raymond, *L'adolescent Créatif : formes, expression et thérapies*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, Coll. Chemins Cliniques, 1994, p. 70.

quand le cas de figure se présente, la personne quitte la troupe. L'outil théâtral ne convient peut-être pas à tout le monde, ni tout le temps. Il est tout à fait envisageable que certaines personnes n'y trouvent pas leur compte.

La mise en œuvre d'un projet comme celui-ci entraîne une vraie (re)mobilisation du participant. Cette implication lui permet de prendre conscience qu'il est capable de s'investir dans un projet à long terme. Cela peut l'encourager, par la suite, à se lancer dans d'autres nouveaux projets.

Cette socialisation des participants qui émerge, grâce à ce travail collectif notamment, permet de faire naître une vraie solidarité entre eux et leur donne finalement le sentiment de lutter ensemble contre l'exclusion sociale. Il existe véritablement une volonté de collaboration entre les différents membres de la troupe. C'est important dans le rapport à l'autre et dans un groupe, de parvenir à respecter chacun dans sa différence et sa singularité. C'est un travail quotidien, parfois parsemé de conflits et de tensions par moment qui est mené par les membres de la Troupe du Possible.

2.1.5.1.8 La nécessité de se décroisonner

Dans une société qui s'individualise tous les jours un peu plus et dans laquelle les personnes se sentent de plus en plus isolées et seules, le but de la démarche artistique est également de décroisonner. L'exclusion, l'isolement, la solitude sont des problèmes rencontrés par quasiment tous les participants de la troupe. Plus les personnes en souffrent depuis longtemps, plus il devient difficile de se lancer dans l'aventure, car l'inconnu représente toujours un danger.

La démarche artistique de la Troupe du Possible permet à ses membres de mettre un terme à ce processus de cloisonnement et d'individualisation mis en œuvre par la société.

2.1.5.1.9 Pas de thérapie à tout prix

« Le travail à l'atelier théâtre n'est pas une thérapie. Il se conjugue avec la rigueur propre à la création artistique et le plaisir du jeu »¹.

Lorsque la Troupe du Possible a pris la décision de s'éloigner de l'univers hospitalier où elle a pourtant pris sa source, c'était dans la volonté de s'autonomiser et d'éviter les amalgames possibles car elle se défend de toute visée thérapeutique dans sa démarche.

¹ Luc Godart, *Op.cit.*, p. 45.

« Les lieux de la pratique théâtrale ne sont pas les lieux de pratiques ‘de soins’ même s’ils sont reliés »¹. Le metteur en scène et responsable veut mettre en évidence les buts artistiques propres à la troupe, indépendamment d’impératifs thérapeutiques. Néanmoins, il est évidemment clair qu’il existe toujours des liens et des « tensions » avec les différentes autres activités dites psychothérapeutiques.

L’idée nous semble toutefois intéressante. Si la visée n’est pas thérapeutique à tout prix, mais que le participant y trouve de quoi s’interroger sur lui-même et avancer, tant mieux pour lui. Cette dimension nous paraît essentielle.

« Au théâtre, chacun aura à déposer ses plaintes psychiques en dehors. Celles-ci pourront être abordées dans d’autres lieux de ‘soins’ »².

La Troupe du Possible fait du « bien » à ses participants, d’une façon similaire à d’autres choses de la vie. Un mieux-être peut s’opérer progressivement, naturellement et sans pression. C’est ce naturel, cette spontanéité, cette relativisation de toute performance qui donnent autant de force et de valeur au travail que mène la Troupe du Possible.

2.1.5.1.10 L’importance de la représentation

Comme nous l’avons déjà explicité plus haut, la représentation constitue une des finalités essentielles au travail que mène la Troupe du Possible.

Patrick³ nous l’explique très bien lors de notre entretien : « L’intérêt du truc n’est pas du tout le spectacle, mais sans le spectacle, il n’y aurait pas ce stress, cette ambiance, cette envie d’aboutir à quelque chose, cette envie d’écrire des textes et de les jouer, cette envie de les apprendre par cœur. C’est valable pour tout travail théâtral. Si à un moment, il n’y a pas de finalité pour montrer quelque chose au public, on patauge et on ne va nulle part »⁴.

¹ Luc Godart, Op.cit., p. 46.

² *Ibid.*, p.45.

³ Nom d’emprunt.

⁴ Patrick, entretien réalisé le 13 avril 2013, voir annexe 1.

2.1.5.2 Les limites de la démarche artistique : ses faiblesses

Evidemment, dans ce type de projet, il existe des limites et des faiblesses qu'il est important de mettre aussi en évidence. En effet, lorsque l'on met des mots sur celles-ci, c'est déjà un premier pas vers une éventuelle remise en question. Et dans ce genre de démarche, la prise de distance et le recul critique de la part de tous les membres de l'équipe, aussi bien le metteur en scène, que les responsables ou les participants, sont essentiels afin de pallier aux différentes lacunes de la troupe. C'est un travail quotidien et constant.

2.1.5.2.1 Le temps

Un des principaux soucis dans la démarche artistique de la Troupe du Possible est la bonne gestion du temps. Depuis le départ, l'accent est mis sur la diffusion du futur spectacle. Depuis plusieurs années maintenant, le Théâtre de Poche offre la possibilité à la Troupe du Possible de présenter son nouveau spectacle à raison de deux représentations le dernier weekend de juin.

Le temps donné à la création est de plus ou moins cinq mois, à raison de deux fois par semaine et plus lors de la dernière semaine avant la représentation. Etant donné que les participants écrivent eux-mêmes les textes qu'ils vont jouer, cela prend du temps car au-delà de l'inspiration, il faut pouvoir trouver le fil conducteur à travers les textes. Le temps et l'énergie de chacun sont donc réquisitionnés.

L'élaboration des textes est une chose ; après, il y a l'élaboration d'un fil conducteur entre ces textes, puis vient la construction scénique où tout doit s'emboîter. Pour finir, il y a encore le choix des musiques et la mise en place d'éventuelles chorégraphies. Depuis 2010, la caractéristique des pièces de la troupe est que tous les acteurs sont en scène tout le temps. C'est encore un aspect qu'il n'est pas toujours facile à gérer.

Plus le temps avance, plus la pression monte pour les participants et le metteur en scène et deux semaines avant la représentation, le stress est souvent à son comble. Etant donné qu'une grande partie des membres de la troupe est fragile psychologiquement, il n'est pas toujours aisé de gérer le temps de façon optimale car il faut pouvoir avancer au rythme de chacun.

2.1.5.2.2 Les limites de chacun

La Troupe du Possible est composée de différents types d'acteurs : le metteur en scène et responsable, le coresponsable, les assistants à la mise en scène dont certains sont également comédiens, ainsi que tous les autres comédiens participant à l'aventure, également membres à part entière de la troupe.

Il est essentiel que le metteur en scène ait la capacité de gérer le groupe. Pour ce faire, il est aidé par des assistants, mais il reste le seul à prendre les décisions finales et a du mal à déléguer certaines tâches. Dans certaines situations, il fait des choix qui vont à l'encontre du souhait général parce que, selon lui, il faut bien que le projet avance, au risque de se mettre à dos les acteurs. Cela mène parfois à des conflits et à des incidents relativement graves comme ceux qu'a connus la troupe en juin 2012.

2.1.5.2.3 Les limites de la collectivité

La troupe rassemble un grand nombre de personnes, provenant de mondes sociaux, psychiques différents. Certains ont connu la solitude et l'isolement pendant parfois plusieurs années. Il s'agit véritablement d'un « melting pot » de gens de tous horizons. Il est donc évident que la vie d'un collectif, tel celui de cette troupe, pose des contraintes qu'il n'est pas toujours facile de gérer pour des personnes qui n'en ont pas (plus) l'habitude. Etre en mesure de composer avec d'autres personnes, s'écouter les uns les autres, respecter certaines règles, assurer la place et l'écoute de chacun font partie des défis relevés, non sans certaines difficultés, par la Troupe du Possible.

« Aucun comédien n'est plus exposé ou valorisé parce que plus ou moins doué »¹. Cet objectif est louable, mais il est inévitable que certaines personnes soient plus exposées que d'autres parce qu'elles possèdent une plus grande personnalité, une imagination plus riche ou parce qu'elles jouent tout simplement un meilleur jeu. Le climat au sein de la troupe a évidemment déjà été mis à mal par des tensions et probables jalousies de comédiens qui se considéraient lésés par rapport à d'autres. En effet, comme déjà expliqué plus haut, étant donné que le spectacle se construit à partir de textes rédigés par les comédiens et que le spectacle ne peut pas durer plus de deux heures, il est clair que certains textes devront passer à la trappe. Par conséquent, certains comédiens se sentent lésés et mis de côté.

¹ Farid Ousamgane et Thierry Snoy, « Manifeste de la Troupe du Possible », *Op.cit.*

2.1.5.2.4 L'importance de la représentation

La représentation constitue un tel enjeu qu'elle peut aussi être considérée comme une limite. En effet, elle représente l'objectif final de ce projet de co-création, co-construction. C'est réellement l'aboutissement d'un travail commun, d'équipe. Même s'il n'y a aucune obligation à participer à ce projet, chaque comédien y est quand même fortement sollicité et le fait est qu'il existe bel et bien une forme de pression « implicite » en ce sens. Cette pression est double : premièrement, le comédien est premièrement impliqué personnellement et ne pas être à la hauteur pourrait être vécu comme un véritable échec ; deuxièmement, la pression est collective car l'appartenance au groupe occupe une place capitale au sein de la troupe, ce qui peut également provoquer un stress considérable, pour ces personnes déjà fragiles psychologiquement, de décevoir leurs pairs et amis. Cela pose inéluctablement la question du suivi psychiatrique qui n'est pas du tout pris en charge par la troupe. Est-il vraiment prudent de la part de celle-ci de soumettre ses membres, compte tenu de leur passé psychiatrique souvent grave, à ce stress que représente la représentation sans assurer leur suivi en cas de décompensation ?

En plus de dix ans d'existence, la troupe a connu de multiples décompensations en cours d'élaboration du spectacle, surtout dans les semaines ou les jours qui précèdent la représentation elle-même. Cela pose évidemment des problèmes dans la mesure où la défection de l'un ou de l'autre entraîne la nécessité de les remplacer, plus ou moins à l'improviste.

2.1.5.2.5 La question de l'assurance accident

La question de l'assurance accident ne s'était jamais posée au sein de la troupe jusqu'en juin 2012. Pourtant, le rapport de l'Assemblée Générale du 20 mars 2012 stipulait : « la troupe devrait prendre une assurance contre les risques d'accidents en cours d'activités ». Cela n'a pas été pris en compte par les responsables de la troupe. Ceux-ci reconnaissent leur inadvertance, négligence collective, voire erreur de n'avoir pas pensé à prendre une assurance, trop absorbés qu'ils étaient par la poursuite du projet théâtral en lui-même.

Il faut préciser que, depuis qu'ils s'étaient constitués en ASBL en janvier 2008, ils n'avaient rencontré aucun problème à ce niveau-là.

Comme déjà explicité un peu plus haut, en juin dernier, lors d'une représentation au Théâtre de Poche, un des comédiens s'est accidentellement fracturé le pied. La fracture était très importante et a nécessité une opération. Sa revalidation a pris plusieurs mois.

Le Théâtre s'est très vite dégagé de toutes responsabilités. Qu'en allait-il être pour ce jeune homme à la situation plutôt précaire ? Possédant le statut VIPO, celui-ci a demandé l'aide de la troupe pour payer les suppléments que la mutuelle ne rembourserait pas. Après concertations, les responsables de la troupe lui ont refusé cette aide. Les responsables ont expliqué qu'ils craignaient de tomber dans une spirale de remboursements sans fin. La troupe ne possédant que très peu de finances, elle ne pouvait apparemment pas se permettre d'effectuer des remboursements illimités. Il y avait aussi une certaine crainte que ça puisse éventuellement donner « des idées » aux autres comédiens. Il a été aussi mentionné que depuis dix ans, les comédiens allaient et venaient à la troupe sans payer quoi que ce soit et que chacun était responsable de lui-même. Selon eux, il s'agissait d'un accident qui aurait pu arriver n'importe où. Un certain nombre de comédiens se sont révoltés contre cette position des responsables dont le principal concerné. Le débat est resté ouvert et sensible, mais la décision n'a pas changé.

La question a eu le mérite d'être posée : jusqu'où va la responsabilité de la troupe par rapport à ses comédiens ? La troupe a vécu une des limites de son fonctionnement. Dans l'idéal de la troupe, il ne devait y avoir aucun lien de dépendance entre la troupe et ses membres, mais elle s'est retrouvée, ici, « face au mur ».

Aujourd'hui, et après environ six mois de discussion, les responsables de la Troupe du Possible ont décidé d'instaurer une assurance accident afin de ne plus devoir gérer ce genre de situation. A l'heure actuelle, les démarches de souscription de cette assurance sont en cours.

2.1.5.2.6 La question des droits d'auteur

La question des droits d'auteur s'est également posée depuis peu. En effet, suite à l'incident de juin dernier, le comédien accidenté et qui avait également posé problème lors de la représentation a été exclu de la troupe. Certains comédiens ont également décidé de ne pas poursuivre l'aventure, car ils étaient en désaccord avec la décision de la troupe.

Comme nous l'avons déjà expliqué antérieurement, les pièces que jouent la Troupe du Possible sont issues d'une création collective. Les textes sont écrits et joués par les comédiens eux-mêmes. La dernière pièce mise en scène par la troupe *la Métaphysique de la Bourgeoisie*, a été rejouée au Centre culturel d'Uccle en janvier dernier. Étant donné que le jeune homme concerné par l'accident était l'auteur d'une partie des textes joués et ne faisait plus partie de la troupe, il a porté plainte contre la Troupe du Possible pour

« violation de droits d’auteur ». La pièce a tout de même été jouée en janvier dernier, mais un huissier était présent pour constater la violation de ces droits.

La troupe se défend de toute violation car la construction des spectacles est le fruit d’un travail collectif et non individuel. C’est bien l’ensemble des textes, le fil rouge entre eux qui constitue la pièce dans sa singularité.

Le plainte est toujours d’actualité et le recours n’a encore abouti à aucune décision pour un côté ou pour l’autre.

Dorénavant, la Troupe du Possible est en pleine construction de son nouveau spectacle qui se jouera au Théâtre de Poche en juin prochain. De nouveaux textes donc, proposés par d’anciens et de nouveaux comédiens, mais la question des droits d’auteur est toujours susceptible de se poser.

2.1.5.2.7 Le refus de se catégoriser socialement

Une des faiblesses de la Troupe du Possible est de ne pas vouloir réellement se catégoriser socialement. Cette volonté inébranlable de rester absolument « hors-catégorie » ne permet finalement pas à la troupe de consolider sa démarche. En effet, la troupe ne reçoit que très peu d’aides financières. Elle a du mal à subvenir à ses besoins. Du côté de la culture, on prétend qu’ils relèvent du domaine médical et « psy » et du côté médical et « psy » dont ils se sont aujourd’hui détachés, on leur dit qu’ils relèvent du domaine culturel. La troupe ne bénéficie quasiment d’aucun subside, ce qui à long terme pourrait la mener à une impasse.

Néanmoins, pour les années 2011 et 2012, la Troupe du Possible avait quand même réussi à percevoir deux fois 10.000 euros, mais lorsque Madame Fadila Laanan, ministre de la culture en Communauté française de Belgique, a réduit le budget des arts de la scène, les subsides de la troupe ont été supprimés. Tout espoir n’est quand même pas perdu de ce côté-là. En effet, Farid Ousamgane a réussi à prendre contact avec Fadila Laanan qui s’est dit soucieuse de trouver des fonds pour le projet de la Troupe du Possible, mais il n’y a aucune certitude que cela aboutisse.

A l’heure actuelle, la situation financière de la troupe est très précaire. Les fondateurs et responsables y travaillent comme bénévoles. Vu le développement exponentiel de la troupe, la réalisation de son projet nécessite selon les responsables au moins un temps-plein et la possibilité également d’être en mesure de rétribuer deux assistantes et quelques collaborateurs occasionnels. Farid Ousamgane, metteur en scène et animateur de

l'ensemble consacre une grande partie de son temps et de son énergie à la mise en place du projet de la troupe, il apparaît donc essentiel que d'autres intervenants puissent le relayer de temps à autre dans l'encadrement de la trentaine de comédiens.

La Troupe du Possible souhaite dans un avenir proche pouvoir bénéficier de subsides récurrents pour continuer de mener son activité dans des conditions plus stables et sereines. En attendant cette subvention, les responsables considèrent qu'un montant entre 10.000 et 20.000 euros pourraient leur permettre de garder la tête hors de l'eau. Aujourd'hui, ils ont entamé des démarches auprès du Ministère de la santé de la Région bruxelloise et espèrent des débouchés positifs.

Le dispositif de la troupe reste donc fragile et l'avenir incertain.

*

Il est évident que les ressentis vis-à-vis de l'expérience de la Troupe du Possible sont variables d'une personne à l'autre. Ils peuvent d'ailleurs se situer à plusieurs niveaux. Nous pensons, par exemple, à l'occasion pour chacun de se découvrir certaines compétences dans le plaisir du jeu et du partage, mais aussi par rapport à soi-même en tant que personne à part entière, en dehors du groupe. Cette nouvelle activité entraîne également un enrichissement sur le plan relationnel, par les rencontres humaines et la solidarité qu'elle suscite. Tout cela, les participants peuvent être amenés à le découvrir et à le recevoir.

Nous avons pu retracer, à travers cette deuxième partie, le cheminement de la troupe depuis ses débuts et mettre en lumière son fonctionnement. Nous avons pu porter une réflexion sur ses bienfaits, mais également sur ses faiblesses et ses limites. Il est important dans ce type de projet de pouvoir situer ces deux champs, aussi bien positif que négatif, afin de pouvoir faire avancer celui-ci le plus sainement possible. La remise en question fait partie des enjeux essentiels, sans cesse à renouveler par l'ensemble de l'équipe.

Conclusion

Le questionnement de départ de ce travail de fin d'études portait fondamentalement sur la compréhension des fonctions sociales du théâtre « hors ses murs » à travers la valorisation de sa pratique dans une optique de mieux-être pour des personnes souffrant d'une forme ou l'autre d'exclusion.

A travers ce travail de fin d'études, nous pensons avoir permis au lecteur ainsi qu'à nous-même de disposer d'un certain bagage d'informations et d'un bon aperçu de la réalité que sont les questions d'exclusion, de culture et de théâtre, à l'heure actuelle, en Belgique. L'éclaircissement de ces notions semblait indispensable pour mener à bien le fil conducteur de ce mémoire. Notre volonté était d'élargir ces concepts dans leur globalité pour pouvoir aborder avec plus de subtilité la partie pratique de ce mémoire, à savoir la compréhension du travail mené par une troupe bruxelloise particulière : la Troupe du Possible.

Dans un premier temps, nous avons donc présenté l'exclusion. Nous nous sommes rendu compte de l'étendue de cette notion qui recouvre de multiples situations et des personnes aux parcours parfois très différents. Dans ces situations « limites », nous avons souligné l'importance des liens sociaux. En effet, c'est véritablement ce qui peut faire la différence, à un moment donné entre la pauvreté et l'exclusion. Des liens qui nous permettent de nous sentir exister et de surmonter les moments difficiles.

Lorsqu'on analyse les chiffres exposés dans *La pauvreté et l'exclusion sociale : regards du monde associatif et d'institutions culturelles* et les articles de presse, le constat est alarmant : la pauvreté et l'exclusion semblent toucher de plus en plus de personnes et le fossé qui s'installe entre le nord et le sud du pays, notamment par rapport au chômage, est chaque année plus interpellant. Les inégalités sociales sont plus profondes que jamais et remettent en question le fonctionnement de la société dans sa globalité. Le « culte de la performance », par exemple, met en évidence un des travers de cette société malade de sa compétition : le refus d'adhérer à son modèle compétitif coïncide souvent avec le rejet des autres et de la société avec l'exclusion ou la marginalité.

En second lieu, nous avons abordé la culture à partir de différentes définitions. Ce point a souligné l'importance de considérer le droit à l'épanouissement culturel comme un droit élémentaire. L'article 23 de la Constitution belge qui stipule notre droit à tous à la dignité contient le droit à l'épanouissement culturel et social, et il était important d'en tenir compte. Il a mis en évidence « le droit d'accéder et de participer à la culture comprise dans sa diversité, c'est-à-dire le droit d'accéder à cette culture, d'y participer, le droit à la liberté de choix et à la liberté d'expression dans le domaine culturel et le droit de participer à la prise de décision en matière culturelle. Il implique notamment le droit de recevoir les moyens culturels et financiers pour accéder aux cultures et s'exprimer de manière créative »¹.

Le droit à l'épanouissement culturel répond à un besoin fondamental de tout être humain, qu'il était essentiel de souligner. Vecteurs de la propagation des opinions et de l'expression des idées, il représente le socle de base d'une vraie démocratie. Il donne l'occasion à chaque personne de remettre en cause et de construire sa propre façon de voir le monde. Afin de comprendre ce droit dans tout ce qu'il représente, il était donc important de faire état des évolutions du domaine culturel en Belgique par l'approche des notions de « démocratisation culturelle » et « démocratie de la culture ». L'Article 27 nous a permis de donner un exemple de démocratisation culturelle : une ASBL qui donne l'opportunité à certaines personnes dites défavorisées de pouvoir accéder à des événements culturels pour la modique somme de 1,25 euros. Enfin, nous avons pu mettre en perspective que le droit à l'épanouissement culturel peut constituer une arme contre l'exclusion sociale

Troisièmement, le dernier point de cette première partie a permis de recontextualiser l'évolution particulière du théâtre en Belgique francophone. Nous avons également abordé le Théâtre-action en profondeur, de son émergence dans les années 70 à ce qu'il représente aujourd'hui dans notre société. On lui reconnaît toujours beaucoup de qualités, mais il fait également l'objet de controverses par rapport aux idéaux qu'il prônait lors de son commencement. En effet, nous nous posons la question du message politique qui peut être encore véhiculé quand nous savons que ces différentes troupes sont aujourd'hui institutionnalisées et subsidiées par l'Etat.

¹ Céline Romainville et Marie Poncin, *Op.cit.*, p. 42.

Enfin, nous avons souligné qu'il existait, en réponse à cela, d'autres formes théâtrales. Et c'est à une de ces formes de théâtre que nous nous sommes intéressée dans la deuxième partie de ce travail qui a été entièrement consacrée à analyser le cas concret de la Troupe du Possible.

L'idée était véritablement, à partir de la première partie et l'appréhension de ces trois notions (exclusion, culture, théâtre), de comprendre la réalité du terrain. Ce cheminement nous a permis d'arriver aux fonctions sociales du théâtre que nous voulions mettre en évidence à travers ce travail, à savoir plus précisément la valorisation de la pratique théâtrale dans une optique de mieux-être pour des personnes souffrant d'une forme ou l'autre d'exclusion

Le second volet a donc décrit le parcours de la Troupe du Possible depuis ses débuts : son fonctionnement, son parcours et son optique sans pareille. Nous avons compris les particularités du public qui la fréquente et les valeurs de respect et d'intégrité qui y sont véhiculées. Nous avons abordé la construction singulière des spectacles et remis en question son projet à travers les forces et les faiblesses que nous avons pu observer et constater.

Il est clair que le cheminement de ce projet peut parfois se trouver fragilisé par certaines circonstances, nous avons pu le constater à travers les différents problèmes qu'a connus la troupe au cours de cette dernière année : l'assurance accident, les droits d'auteur, la perte des subsides, d'où le caractère primordial et essentiel de la persévérance, la motivation et l'engagement de chacun. Il est donc indispensable pour l'équipe d'être en mesure de se remettre en question, de prendre distance et de développer un esprit critique par rapport au travail réalisé par la troupe. C'est vraiment l'addition de toutes ces opportunités et en outre la cohésion du groupe et du projet qui lui donnent la possibilité d'avancer et de se réaliser.

Malgré tout, la Troupe du Possible doit se montrer prudente, car elle vit un moment charnière de son histoire. Il est clair que les incidents qui ont eu lieu l'an dernier mettent en évidence un problème de cohérence entre les paroles et les actes. Une charte rédigée par les responsables est sur le point de voir le jour afin de clarifier les tenants et aboutissants du projet. En effet, nous pensons que la troupe doit affronter aujourd'hui un problème inhérent au développement des troupes de théâtre en général : une certaine forme de professionnalisation, même si elle est catégoriquement réfutée par ses responsables. La volonté de départ est emplie de grands espoirs de partage et de communion, mais le temps

passé, les succès s'accumulent et, inévitablement, les désirs de chacun des membres évoluent, du metteur en scène au comédien. Le Théâtre de Poche depuis longtemps, mais aujourd'hui le Théâtre Varia s'intéresse de près à la troupe. Les réalités du « business » voient le jour, la troupe a besoin de fonds pour subsister certes, mais est-ce vraiment en accord avec le projet qu'elle défend ?

L'aspect financier du projet est également une question alarmante car les caisses de la troupe sont vides. Vont-ils trouver de nouveaux soutiens privés ? Le ministre de la santé, va-t-il répondre favorablement à leur demande de subvention ? Le projet et l'avenir de la Troupe du Possible sont véritablement aujourd'hui en péril...

Pourtant, la troupe apporte réellement quelque chose dans la vie de ses membres, qu'il s'agisse de culture, de créativité, de contacts humains, de dépassement de soi ou simplement de renouveau. Pour les membres de la troupe moins fragiles et dans certains cas professionnellement actifs dans le milieu de la santé mentale, cette expérience est vécue comme intense et riche. Elle fait écho en chacun d'eux.

Ce travail de fin d'études a été un véritable cheminement personnel et une vraie découverte. Au début de celui-ci, nous étions relativement ignorante au sujet de l'exclusion, de la culture et du théâtre. Nos réactions se basaient essentiellement sur des idées préconçues, plus que sur une réflexion théorique et pratique. L'investigation en profondeur de la Troupe du Possible a été également une révélation. En effet, bien que nous l'ayons suivi depuis ses débuts en 2002, nous n'avions jamais pris le recul nécessaire afin d'évaluer objectivement son travail.

Nous pensons pouvoir dire aujourd'hui que ce mémoire nous a permis d'être plus nuancée et plus réfléchie vis-à-vis de la situation théâtrale en Belgique, et plus particulièrement celle de la Troupe du Possible. Chacun fait face un jour ou l'autre, au cours de sa vie, à des difficultés, des obstacles. Certains sont plus résistants que d'autres à ce genre de situation. Et le théâtre permet à tous, à un moment donné, de laisser de côté les tracasseries du quotidien. C'est apparemment une manière très efficace de dépasser des considérations sociales qui formatent la vie, notamment professionnelle. Le tout est de pouvoir l'admettre et de se donner l'opportunité de l'accomplir. Le théâtre touche d'une façon ou d'une autre celui qui s'y essaie, peu importe son parcours de vie. Il n'est donc pas du tout à considérer comme une potion magique, c'est une possibilité parmi d'autres de se retrouver, se sentir mieux et

de garder ou de recréer un contact social avec l'extérieur, et par conséquent, de participer à la vie sociale.

Bibliographie

Ouvrages :

- ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Coll. Liberté de l'esprit, 1983.
- ARON Paul, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIX^{ème}-XX^{ème})*, Théâtre National de Belgique et La Lettre volée, Bruxelles, 1995.
- BIOT Paul, « L'engagement international du Théâtre-action », in Collectif d'auteurs, *Théâtre et développement : de l'émancipation à la résistance*, Editions Colophon, 2004, p. 9-26.
- DE FARAMOND Julie, *Pour un théâtre de tous les possibles*, La revue travail théâtral (1970-1979), coll. champ théâtral, l'Entretemps, Montpellier, 2010.
- DE GAULEJAC Vincent et TABOADA LÉONETTI Isabel, *La lutte des places*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1994.
- DE WASSEIGE Alain, *Communauté Bruxelles-Wallonie, Quelles politiques culturelles ?*, Gerpennes, Quorum, 2000.
- DUMONT Hugues, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Bruylant et Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1996.
- FOCCROULLE Bernard et DELROCK Pierre, *Entre passion et résistance*, Labor, Bruxelles, 2004.
- LADSOUS Jacques, *L'action sociale aujourd'hui*, Erès, Coll. Trames, 2004.
- LEBON France (dir.), *La pauvreté et l'exclusion sociale : regards du monde associatif et d'institutions culturelles*, Communauté française de Belgique, Coll. Culture-Education Permanente, n°14, 2010.
- LEBON France (dir.), *Culture et citoyenneté. Pour un développement culturel durable*, Ministère de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, Bruxelles, 2002.
- LENOIR René, *Les exclus*, Seuil, Paris, 1974.
- MINET Serge, *Du divan à la scène, dans quelle pièce je joue ?*, Sprimont, Mardaga, 2006.

Chapitres, revues et périodiques :

- BRAHY Rachel, « Théâtre-action : que vive la démocratie en actes ! », in *Politique : revue de débats*, n°65, juin 2010, p. 70-73.
- DELVAUX Virginie, « Sur les planches du théâtre-action », in *L'Esperluette*, n°71, janvier-février-mars 2012, p. 3-7.
- DELDIME Roger, « D'une rive à l'autre », in *Question de théâtre*, n°6, Théâtre de la Montagne Magique, septembre 1999, p. 2-43.
- DELHALLE Nancy, « Le centre partout dans la circonférence », in *Alternatives Théâtrale*, n°83, octobre 2004, p. 2-3.
- DE SMET François, « (F)utilisations », in *Le Journal de Culture et Démocratie*, n°17, avril-mai-juin 2007, p. 4.
- DE WASSEIGE Alain, « Culture et Sociale », in *Pensée Plurielle*, n°4, 2002, p. 97-103.
- DUBOIS Jérôme, « Les usages sociaux du théâtre », in Dubois Jérôme (dir.), *Les usages sociaux du théâtre hors ses murs. Ecole, entreprise, prison, hôpital, etc.*, sous la direction de Dubois Jérôme, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, Paris, 2011, p. 9-35.
- DUBOIS Madeleine et KÉRISIT Michèle, « L'exclusion : piste de réflexion en contextes minoritaires », in *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. 11, n°1, 2005, p. 10-18.
- GODART Luc, « Du jeu théâtral comme (re)construction du lien social », in *Pensée Plurielle*, n°4, 2002/1, p. 43-50.
- GUILLAUME Rudy, « Maladie mentale et précarité : la double exclusion », in *l'Observatoire*, Revue d'action sociale & médico-sociale ASBL, n°39, juin-juillet-aout 2003, p. 48-49.
- HAMIDI-KIM Bérénice, « Théâtre-action ou théâtre d'intervention ? », in *Politique : revue de débats*, n°65, juin 2010, p. 74-76.
- LEBON France, « Culture ou cultures ? », in *Espace de libertés*, Magazine du Centre d'Action Laïque, n°359, décembre 2007, p. 7-12.
- LORRIN-DODON Françoise, in Sudres Jean-Luc et Fourasté Raymond, *L'adolescent Créatif : formes, expression et thérapies*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, Coll. Chemins Cliniques, 1994, p. 69-88.
- MOURIN Georget, « Le Théâtre-action », in *Pensée Plurielle*, n°4, 2002, p. 21-26.

- PUISSANT Hamel, « Pourquoi et comment le travail social intègre-t-il de plus en plus la création culturelle dans sa pratique ? », in *Pensée Plurielle*, n°5, 2003/1, p. 115-124.
- VAIS Michel, « Théâtre Action : de la Belgique au monde », Rencontre avec Paul Biot, in *Revue de théâtre*, n°105, 2002, p. 132-138.

Articles de presse :

- Belga, « Plus d'une personne sur sept vit sous le seuil de pauvreté », *L'avenir.net*, Bruxelles, 24 janvier 2013.
- Belga, « La précarité des jeunes demeure », *La Libre Belgique*, 11 août 2012.
- Belga, « Un enfant sur quatre risque la pauvreté en Belgique », *Sudinfo.be*, 24 décembre 2012.
- Belga, « Un fossé de pauvreté entre la Flandre et la Wallonie », *7sur7*, 12 avril 2008.
- Belga, « Une personne sur cinq risque la pauvreté ou l'exclusion sociale en Belgique », *Sudinfo.be*, 24 décembre 2012.
- CLAIX Annabel, « Un Belge sur cinq risque de tomber dans la pauvreté », *7sur7*, 10 octobre 2012.
- COMHAIRE Grégoire, « Un Belge sur huit connaît la pauvreté », *La Libre Belgique*, 16 août 2007.
- DI STAZIO Damiano, « Le Théâtre du Copion fête ses 25 ans », *La Dernière Heure*, 13 novembre 2009.
- DI PRIMA Corentin, « Un Belge sur cinq menacé de pauvreté », *Le Soir*, 3 décembre 2012.
- GUTIERREZ Ricardo, « Social : la Wallonie à la traine », *Le Soir*, 28 novembre 2012.

Liens électroniques :

- « Article 27 ASBL : accès à la culture, Démocratie culturelle et démocratisation de la culture », Communauté Française Wallonie-Bruxelles, Fonctionnements et partenariats, (en ligne) http://www.article27.be/article27/index.php?cellule_id=16&page=89#partsoc, page consultée le 24 février 2013.
- « Budget 2011 », Fédération Wallonie-Bruxelles, http://www.artscene.cfwb.be/fileadmin/sites/artscene/upload/artscene_super_edit_or/artscene_editor/documents/docu_flo/Budget2011-_DO_21.pdf (en ligne), page consultée le 19 avril 2013.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/m%C3%A9taphysique> (en ligne), page consultée le 14 avril 2013.
- Colloque : « La contribution de la culture à la lutte contre la pauvreté et l'exclusion sociale », <http://www.culture.be/index.php?id=7031> (en ligne), page consultée le 17 février 2013.
- « Le Théâtre-action en communauté française, des années 50 à aujourd'hui », <http://www.intermag.be/index.php/theatre-action/196-le-theatre-action-en-communaute-francaise-des-annees-50-a-aujourd'hui-> (en ligne), page consultée le 27 mars 2013.
- « Le Théâtre de l'opprimé », in *Nopasaran*, Ed. Réseau Nopasaran. Solitaire, Egalitaire, Libertaire, n°56, février 2007, <http://nopasaran.samizdat.net/spip.php?rubrique123> (en ligne), page consultée le 2 avril 2013.
- Le Théâtre du Copion, « Historique de la compagnie », <http://www.theatreducopion.be/qui-sommes-nous/historique-de-la-compagnie/> (en ligne), page consultée le 5 avril 2013.
- MAHAUDEN Roland, « DSM IV* : Normopathie d'une société bien rangée », <http://www.poche.be/temp/troupepossible.html> (en ligne), page consultée le 10 mai 2013.
- Organisation mondiale de la Santé, « Lutter contre l'exclusion des personnes atteintes de troubles mentaux », http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2010/mental_disabilities_20100916/fr/ (en ligne), page consultée le 8 mai 2013.

- « Reconnaissance », Fédération Wallonie-Bruxelles, <http://www.artscene.cfwb.be/index.php?id=reconnaissance> (en ligne), page consultée le 19 avril 2013.
- VOLPINI Emmanuelle, « Le théâtre social, miroir des rapports dans l'entreprise », http://leshumas.insa-lyon.fr/langues/allemand/page_allemande/pph/culture/pph_theatre_social.html (en ligne), page consultée le 05 avril 2013.

Autres documents :

- « Actes du séminaire – Art et Familles », ATD Quart Monde Wallonie-Bruxelles et la Maison des savoirs, Bruxelles, juin 2006.
- 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.
- Culture et Démocratie ASBL, « La formation culturelle des assistants sociaux », Bruxelles, février 2008.
- Décret relatif à la reconnaissance et au subventionnement des secteurs professionnels des arts de la scène, chapitre 2, section 6, article 20. Moniteur belge du 16 septembre 1999.
- DECHAMPS Ivan (dir.), « Droit, pauvreté et exclusion », Centre interdisciplinaire Droits fondamentaux et lien social, Fondation Roi Baudouin, Bruxelles, *Coll. Citoyen, droit et société*, 1998.
- FRANCK Isabelle, « La culture : un outil déterminant contre l'exclusion sociale », *Vivre Ensemble Education*, novembre 2007.
- « La pauvreté : scandale ou fatalité ? », in Etude publiée par *Vivre Ensemble Education* avec le soutien de la Communauté française, Bruxelles, septembre 2010.
- LEMAIRE Véronique, « Histoire de la scène belge », Notes personnelles, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2011-2012.
- NOSSENT Jean-Pierre, « Pratique de la démocratie culturelle : une méthode de l'égalité ? », in *Les analyses de l'IHOES* (Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale), Liège, janvier 2009.

- OUSAMGANE Farid, *Note d'intention pour la Métaphysique de la Bourgeoisie*, Bruxelles, mai 2012.
- OUSAMGANE Farid et SNOY Thierry, « Descriptif de la Troupe du Possible », Document non publié. La Troupe du Possible ASBL, Bruxelles.
- OUSAMGANE Farid et SNOY Thierry, « Manifeste de la Troupe du Possible », Document non publié. La Troupe du Possible ASBL, Bruxelles.
- « Rapport Général sur la Pauvreté », Fondation Roi Baudouin, Bruxelles, 1994.
- SNOY Thierry, « Evaluation de spectacle des 29 et 30.06.2012 », Document non publié, Troupe du Possible ASBL, Bruxelles, juillet 2012.
- TOUSSAINT Marguerite, « Le dynamisme et les bienfaits de la démarche de création artistique, le théâtre 'libérateur' sans objectifs thérapeutiques », Mémoire de licence en sciences psychologiques non publié, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2010.
- ROMAINVILLE Céline et PONCIN Marie, « Culture et vous ? », Dossier d'information sur le droit à l'épanouissement culturel, avec le soutien du Service d'Education Permanente, Direction générale de la Culture de la Communauté Wallonie-Bruxelles, de la Coopérative Cera, de la Fondation Roi Baudouin et de la Loterie Nationale, in *Culture et Démocratie*, 2009.

Annexes

Annexe 1 : Extraits de l'entretien avec P. et A., deux comédiens de « la Troupe du Possible ».

Réalisé le 13 avril 2013 à Bruxelles.

Comment avez-vous entendu parler de la troupe ?

P : Moi, j'en ai entendu parler il y a deux ans et demi, en septembre, à un congrès de psychiatrie où j'étais là pour animer la soirée et je me suis retrouvé à animer la soirée avec Farid. Et à la fin il m'a dit de venir voir comment ça se passait, si ça m'intéressait... J'y suis allé et je suis resté...

A : Moi, c'était quand j'étais à l'hôpital de jour « le quotidien ». Et on m'a dit que ce serait bien que je fasse du théâtre et je me suis dit pourquoi pas. J'avais entendu parler de « la Troupe du Possible » par d'autres personnes qui y étaient déjà et voilà c'est comme ça que ça a commencé.

En quoi ce projet que mène « la Troupe du Possible » est différent d'un autre ?

P : Pour le public, je ne sais si c'est tellement différent. Le résultat, les spectacles, je ne sais pas si c'est tellement différent d'une autre troupe d'amateur. Mais pour moi, c'est très différent parce que c'est un peu le bon côté de l'hôpital psychiatrique, c'est-à-dire qu'on rencontre en hôpital psychiatrique des gens qui sont en période de crise mais qui sont assez sympas en fait et là ce sont les mêmes personnes sauf qu'elles ne sont pas en période de crise. Ils sont sympas et en plus ils ne sont pas en crise.

Qu'est-ce que ça vous apporte d'être dans ce projet ?

A : Je pense que pour certaines choses, j'arrive maintenant à dépasser mes limites. Et c'est un des rares endroits où j'ai l'impression que je peux être moi-même, même si c'est peut-être contradictoire parce qu'on est sur la scène. Le fait aussi que je peux être là dans mes moments où ça va bien et mes moments où ça ne va pas.

Est-ce que vous vous représentez le spectacle comme un aboutissement de votre travail ici ?

P : Ce n'est pas possible. Il faut un objectif. L'intérêt du truc n'est pas du tout le spectacle, mais sans le spectacle, il n'y aurait pas ce stress, cette ambiance, cette envie d'aboutir à quelque chose, cette envie d'écrire des textes et de les jouer, cette envie de les apprendre par cœur. C'est valable pour tout travail théâtral. Si un moment, il n'y a pas de finalités pour montrer quelque chose au public, on patauge et on ne va nulle part.

(...)

Annexe 2 : Extraits de l'entretien avec Farid Ousamgane, metteur en scène et responsable de la troupe.

Réalisé le 20 avril 2013 à Bruxelles.

Qu'est-ce que ça vous apporte à vous personnellement de mener ce genre de projet ?

F.O : Alors, moi, ça m'apporte de venir dans un lieu qui me permet de m'amuser, de créer et de se laisser porter par de la créativité qui est en quelque sorte parfois improbable. Donc, avec des rencontres improbables, avec des situations improbables. Tout cela me met dans un bain de créativité permanent, une créativité qui n'est pas balisée. En tant que créateur, en tant que metteur en scène, au niveau de la créativité, il y a vraiment un espace plein de créativité, j'ai rarement vu ça ailleurs. Et sur un plan thérapeutique personnel, pour appeler ça « thérapeutique », ça me fait beaucoup de bien de venir ici, chaque fois. Je peux m'exprimer, je peux au même titre que les comédiens amener des idées incongrues et tout est toujours bien accueilli.

Qu'est-ce que vous pensez que les gens recherchent en venant à la troupe et qu'est-ce que ça leur apporte ?

F.O : Il y a plein de demandes différentes mais je pense que la nature de leur demande ou ce qu'ils croyaient demander en venant ici, si on leur redemandait maintenant, après autant de temps, ça a changé. Il y a des gens qui viennent ici pour apprendre à faire du théâtre, des gens qui viennent ici pour venir se soigner de leur timidité, de leur psychose ou de leur névrose, je ne sais pas. Mais je pense que ce qu'il y a à chercher ici, ce que je peux garantir, c'est l'amusement. S'ils ne s'amuse pas, ils ne doivent pas revenir. Le seul critère qui reste constant, c'est l'amusement. Derrière l'amusement, qu'est-ce qu'il se passe, ça, je ne sais pas, je ne peux pas, c'est à chacun de faire son propre cheminement. Tout cela sont des choses qui ne sont pas étalées, c'est de l'ordre de la sphère privée de chacun et il y a un certain respect entre chacun. Les gens ne déballent pas ça a priori.

Est-ce que vous intervenez dans la vie des gens s'ils vivent des périodes difficiles ? Est-ce qu'il y a quand même un certain suivi ?

F.O : On ne s'inquiète pas, on s'inquiète des problèmes que cela va poser pour la création du spectacle et donc finalement indirectement de comment ils vont. Mais d'abord c'est « tiens, tu ne viens pas, on ne sait pas créer le spectacle ». Après la personne peut exprimer ses difficultés. Si ce sont des problèmes d'ordre physique ou psychique,

évidemment, nous sommes très ouverts là-dessus. On comprend les fragilités de chacun. Par contre, on essaye que chacun puisse faire un petit travail pour tenter d'être régulier. Ça, c'est très important. Et même quand elles ne sont pas bien, on est prêt à les accueillir comme ils sont, dans leur état de fragilité.

Peut-on parler de réinsertion ?

F.O : Je pense que la troupe les aide à ce qu'ils restent non-réinsérés et que ce n'est pas pour autant qu'ils vont passer à la trappe. Ils ne se réinsèrent pas, ils n'ont pas à être réinsérés de force, ils sont comme ils sont et dans la troupe, c'est vrai qu'ils ont la possibilité de venir dans cet endroit qui pour certains est le seul endroit qui leur donne une considération sociale. Sociale dans le sens où on revendique des spectacles à la culture, on revendique une forme de marginalité et le lieu culturel ambiant. Ce qu'on dit, c'est que la culture appartient à la majorité des fous mais aussi à l'autre minorité de fous qui ont aussi le droit à cette culture-là.

Qu'est-ce que représente l'aboutissement d'un spectacle, de jouer devant un public ?

F.O : C'est le moteur des répétitions parce qu'on a un point de mire. On vise un spectacle. Mais le spectacle n'est pas obligatoire, cela permet de mettre de la perspective. Mais si quelqu'un dit qu'il n'a pas envie de jouer, il peut juste assister aux répétitions. C'est vrai que le théâtre, c'est quand même une scène avec un public, mais la troupe du possible, ce n'est pas juste le spectacle, c'est avant tout des répétitions, les mercredis et les samedis et c'est là qu'il se passe plein de choses. Le spectacle est un prétexte, mais un joli prétexte. Cela représente la matérialisation de tout un travail, toute cette énergie qui a circulé entre nous pendant six mois de création du spectacle explose sur scène.

Quelles sont les différences du projet de la troupe avec celui du Théâtre-action ? Pourquoi n'en faites pas vous partie ?

Tout d'abord, il faut bien préciser que notre fonctionnement est unique, semble-t-il, (en tous cas en Belgique), nous n'avons jamais trouvé de fonctionnement équivalent, même en cherchant en Europe. Donc ce qu'il se passe, l'aventure humaine rythmée par le processus de création, dans les répétitions toute l'année n'est vérifiable que par les personnes qui participent de l'expérience. Le côté purement artistique, lui, peut être observé lors des spectacles.

Nous avons toujours refusé de nous appeler « théâtre action » parce que nous faisons simplement du théâtre avec tout le monde, donc y compris les plus marginalisés (psychiatrie, quart monde, etc...). Dès lors mettre « action » à côté est une manière de nous

stigmatiser et de stigmatiser d'une manière ou l'autre le projet et les gens qui le constituent. Nous ne jouerions, par ailleurs, pas dans les circuits pro dans lesquels nous sommes. C'est un projet simplement humain. Il semble que les participants ayant un "cv" psychiatrique ou pas, que de participer à l'entièreté d'un projet de la Troupe a des effets thérapeutiques de surcroît, par son effet libérateur, dixit les usagers et assistanat.

Ceci dit, nous, Thierry et moi, aurions avantage (subsidés, reconnaissance, etc..) à nous appeler Théâtre-action, théâtre-thérapie, art-thérapeutes etc... Mais notre vision étiologique concernant la marginalité ainsi que celle des pathologies mentale est plus subversive à l'endroit de la manière dont société de consommation présente les choses.

Subversivité aussi du metteur en scène que je suis: je prends plus de plaisir et j'y trouve plus de beauté à mettre en scène des gens qui ne connaissent rien du théâtre, parce qu'il ne surjouent pas ou n'étaient pas ou ne tentent pas de correspondre à un "style" de jeu uniforme et aseptisé. Il s'agit plutôt pour eux d'une occasion pour le coup d'être vraiment soi sur scène.

Il y a aussi mon style de mise en scène : écriture plateau et je n'accorde pas beaucoup d'importance au texte mais plus au concept.

Paul Biot, qui est aussi dans l'Assemblée générale de la troupe et le théâtre action identifient les différents types d'exclusion et font du théâtre avec, pour ces populations, La Troupe du Possible fait tout l'inverse: tout le monde peut y venir et nous ne clivons pas les différentes marginalités, pathologies, etc... Nous ne les reconnaissons même pas en tant que telles, du moins le temps ce lieu qu'est la troupe.

Sur un plan artistique beaucoup d'éloges de metteurs en scènes venant voir nos spectacles : Pascale Crochet, Charlie Degotte, Olivier Coyette. Récemment, le Centre de Arts Scéniques a souhaité travailler avec nous. Plus récemment encore, la direction du Varia est venu voir notre dernier spectacle et a souhaité le racheter et de prévoir plusieurs collaborations à l'avenir.



« Un lieu, des gens qui se croisent, se heurtent, s'aiment, se détestent, s'ignorent.

Où sont-ils ? Qui sont ces gens qui semblent avoir été délavés par une norme de plus en plus uniformisante et invalidante. Pourtant, les élans extravagants et salvateurs de la créativité viendront en libérer plus d'un...

Quand sommes-nous normaux et où ? Quel rôle la normalité joue-t-elle dans l'existence de la déviance et du pathologique ? Qu'est ce qui fait de nous des « malades » ou des gens « sains » ? Depuis le 19ème siècle, nos sociétés sont de plus en plus normalisées et médicalisées. Il en découle tout un lot de répercussions sur notre perception de nous-mêmes. La résistance de certaines personnes est dévoilée dans ce spectacle sur un mode métaphorique et interpellant. Lisez donc une page de ce DSM, et vous vous sentirez très vite affecté de mille et une pathologies. Ne vous inquiétez pas, pour chacune d'entre elles, les firmes pharmaceutiques vous ont préparé un petit médicament qui vous rendra bien normal... bien rangé. La Troupe du Possible signe ici sa première pièce entièrement écrite par ses comédiens »¹.


¹ Farid Ousamgane, *Note d'intention pour la Normopathie d'une société bien rangée*, Bruxelles, mai 2010.

Quelques photos de la mise en scène... (Photos personnelles)



Annexe 4 : L'Hypothèse du Chaos (2011)

**LA TROUPE
DU POSSIBLE** PRESENTE



**L'HYPOTHESE
DU CHAOS**

MISE EN SCÈNE : FARID OUSANGANE - ASSISTÉ PAR MARION KESSLER. TEXTES DE LA TROUPE DU POSSIBLE
LES 24 ET 25 JUN 2011 À 20H30 AU THÉÂTRE DE POCHÉ,

AVEC: ALICE BERON, SABELLE CRAMÉ, MARION COUBAUD, CHARLES-HENRI DEGOTTE, JOËL DORNE, CHRISTINE DESSOMME, DENIS DEWIND, ALICIA PERDIN, CLARA LILLO FLORES, ANNE SOPHIE FOSTIER, FASCAL FRANCOLET, ANA GARIÁ SORIANO, PIERRE GUERRIER, LESLIE HUOÛT, GILBERTO MONTAS, ELBA PAIS, ELODIE PATERVOSTRE, VIOLANNE PEETERS, PIERROT RENVALX, ALINE RIGALX, JOSE ROLAS, XAVIER ROSSÉEL, THIÉRY SNOY, ISABELLE THYRIAYS, MARGUERITE TOUSSAINT, CLAUDE UPTENIGOLE, ANNE SORINE VAN LIEPVELDE, CAROL VAN DE VUNTER ET CÉLINE WYNTRALB

INFOS ET RESERVATIONS: 02 848 11 27 - WWW.POCHÉ.BE
EN CO-PRODUCTION AVEC WWW.AUCUNMENTE.BE AVEC LE SOUTIEN DE LA FONDATION SCAROT

L'HYPOTHESE DU CHAOS

AU THÉÂTRE DE POCHÉ LES 24 ET 25 JUN 2011 À 20H30

Le Chaos est ce qu'il y a avant toute institution, toute organisation, avant même que Dieu soit intervenu pour « créer ». Le propos de la Troupe du Possible sera ici de tenter de représenter le chaos et, à partir de là, d'ouvrir un nouvel espace critique, moins pollué par le jugement et l'a priori. Ainsi se trouve abordée autrement la question des formes d'exclusion envahissant insidieusement notre quotidien. « L'Hypothèse du Chaos - car il s'agit, bien ici, d'une « hypothèse » (pour le moment du moins !) est un ballet/théâtre/concert qui allie, le mouvement et la musique, la danse et le son ainsi que le jeu chorégraphié des acteurs. C'est dans cet environnement instable que les comédiens, les danseurs et musiciens de « L'Hypothèse du Chaos » tenteront de trouver l'ordre caché derrière le désordre apparent et de mettre en évidence - non pas chez l'autre, mais, au contraire, sommeillant au fond de chacun d'entre nous - ce qu'il y a de plus excluant, de plus (in)humain, dont on se débarrasse en mettant en place des épouvantails institutionnels qui nous soulagent provisoirement. Après le succès de son dernier spectacle « DSM IV, Normopathie d'une société bien rangée » (Théâtre de Poche et Espace Magh), la troupe du Possible signe sa nouvelle pièce entièrement écrite par ses acteurs.

MISE EN SCÈNE : FARID OUSANGANE

ASSISTANTE À LA MISE EN SCÈNE : MARION KESSLER

SCÉNOGRAPHIE : DEBORAH ANDRÉ ET ELISABETH BOSQUET

DÉCOR SONORE : NEPTUNIANS

DÉCOR LUMIÈRE : NICOLAS STROMOVSKY ET NICOLAS VERFALLUE

AFFICHES : OLIVIER WAME

AVEC :

JULIE BULEN, SABELLE CRAMÉ, MARION COUBAUD, CHARLES-HENRI DEGOTTE, JOËL DORNE, CHRISTINE DESSOMME, DENIS DEWIND, ALICIA PERDIN, CLARA LILLO FLORES,

ANNE SOPHIE FOSTIER, FASCAL FRANCOLET, ANA GARIÁ SORIANO, PIERRE GUERRIER,

LESLIE HUOÛT, GILBERTO MONTAS, ELBA PAIS, ELODIE PATERVOSTRE, VIOLANNE PEETERS,

PIERROT RENVALX, ALINE RIGALX, JOSE ROLAS, XAVIER ROSSÉEL, THIÉRY SNOY,

ISABELLE THYRIAYS, MARGUERITE TOUSSAINT, CLAUDE UPTENIGOLE,

ANNE SOPHIE VAN LIEPVELDE, CAROL VAN DE VUNTER ET CÉLINE WYNTRALB

Projet soutenu par la Fondation Scarot - En coproduction avec www.aucunmente.be (ASB)

La Troupe du Possible, 4, rue de Grand Noctuaire, 1000 Bruxelles, Tél. 02 275 46 34. Responsable de Projet: Thierry Smeets-Faille
Ousangane, Siège administratif: 30 rue des Collèges, 1800 N° de compte bancaire: BE31 363 0728 9004

Vidéo disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=97k6qLOBIkQ> (en ligne), page consultée le 9 mai 2013.

Quelques photos de la mise en scène... (Photos personnelles)



Annexe 5 : la Métaphysique de la Bourgeoisie (2012)



« Qu'est-ce que l'expression ? Pourquoi la culture ? Le chant, la danse ?
Le théâtre, c'est quoi en fait ? C'est vivant ? C'est mort ? Et la mort, pourquoi c'est tabou ? Et pourquoi la vie dans l'art semble si morte aujourd'hui ?
Voilà tant de questions métaphysiques plus actuelles que jamais !
Mort de la pensée ou assassinat ?
L'obscénité : nous sommes justement obscènes, dès que nous sommes hors scène, car sur scène nous sommes qui nous sommes, sans faux semblant.
Mais aujourd'hui, il semble que nous ne nous autorisons plus à émettre des doutes sur ce qui ne fonctionne pas ou tellement mal. « C'est comme ça », « ça a toujours été comme ça », donc on continue à trimer chaque jour encostard cravate.

On applique des codes sans même plus comprendre leur sens, souvent désuet par ailleurs. Oui, un peu de métaphysique, que diable ! Pourquoi sommes-nous là, et comment distinguer ce qui tient bon de ce qui est factice. Les artistes, aujourd'hui reconnus et dans de grosses productions, s'assimilent souvent à des exécutants, si bien qu'eux et leurs commanditaires produisent du même, ils répètent des stéréotypes, des propos morts. On en expose une image pour laquelle tout le monde fait mine de s'enthousiasmer.
Mais que subsiste-t-il d'un peu consistant derrière l'image ?
La Troupe du Possible qui fêtera en octobre prochain ses dix ans signe ici sa dixième création. Elle présentera au Théâtre de Poche son nouveau spectacle *Métaphysique de la Bourgeoisie*. Sur un mode métaphorique, la visée s'exprimera par le jeu, le mouvement, la danse et... l'Opéra ! En effet, c'est en tentant de « déterritorialiser » les différents domaines artistiques que La Troupe du Possible choisit d'aborder ses questions : elle cherche à esquisser une fresque vivante, en mouvement continu »¹.

Vidéo disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=EEjVuWS3R0w> (en ligne), page consultée le 20 avril 2013.

¹ Farid Ousamgane, *Note d'intention pour la Métaphysique de la Bourgeoisie*, Bruxelles, mai 2012.

Quelques photos de la mise en scène... (Photos de Youssef Meftab)



Annexe 6 : Le prochain spectacle *Le monde du RIEN* (2013)



La Troupe du Possible présente :

LE MONDE DU RIEN

Les 28 et 29 juin 2013 à 20H30 au Théâtre de Poche

DSM IV : Normopathie d'une Société bien rangée mettait en question la norme invalidante et les firmes pharmaceutiques qui en profitent. *L'Hypothèse du Chaos* évoquait les affres de l'ordre caché derrière le désordre apparent. *Métaphysique de la Bourgeoisie* dénonçait le désastre ontologique de la mort derrière l'apologie du travail bureaucratique, tourné en dérision. Cette fois-ci, la Troupe du Possible abordera à la fois la fois le *tout* et donc aussi le *rien*. Prférant la forme au fond, elle illustrera l'impact du message quand il emprunte la voie de la forme. Le spectacle *Le Monde du Rien* s'inspire librement du Dadaïsme qui rejetait le diktat du sens, du rationnellement convenu. La création du *Monde du Rien* a vu ses artistes à la recherche de la liberté sous toutes ses formes en utilisant une pléthore de modes d'expressions tel que la danse contemporaine, le DJing, le jeu, le chant lyrique, la pôle danse, le tissu aérien, le cirque, le Buto ou encore *Le Rien*. Le tout articule des messages forts, pas toujours nécessairement identifiables via un texte explicite, DaDa! Mais parfois avec un mouvement plus parlant, lui, justement parce que plus caricatural, DaDa!! *Le Monde du Rien*, c'est aussi et surtout un lieu de rencontres, d'échanges et de transmissions physiques et aussi psychiques. Dans un décor de type lunaire, il s'agit également d'un lieu où l'apesanteur semble avoir été sensiblement altérée par... *Le Rien*, DaDa !!! La Troupe du Possible a, une fois de plus, « travaillé » durant plus de 6 mois afin de se donner le temps de la création collective. Celle-ci se doit de ne pas oublier une forme de maïeutique, de *slow art*, afin de vous livrer sa sensibilité exprimée sans concession. De partager avec vous le scintillement des éléments hétéroclites, éparpillés çà et là dans le désert du Rien.

EMPLOI- FORMATION

NUMÉRO 4 • DECEMBRE 2012

AGREMENT N° WART.527 - ENREGISTREMENT B-AB 10.010

APPEL A CANDIDATURE, POUR LE PROCHAIN PROJET DE FARID OUSAMGANE ET DE LA TROUPE DU POSSIBLE

LE METTEUR EN SCÈNE, FARID OUSAMGANE

Farid Ousamgane est metteur en scène et co-responsable de la Troupe du Possible, responsable du centre pédopsychiatrique pour adolescents «les Gobelands» Pour sa prochaine production, il recherche un comédien, et cinq circassien. Il s'agit d'une création participative, qui prendra forme avec votre participation. Voici de quoi vous donner un avant-goût de son travail.

SA NOTE D'INTENTION POUR « MÉTAPHYSIQUE DE LA BOURGEOISIE », SA DERNIÈRE CRÉATION

Qu'est-ce que l'expression ? Pourquoi la culture ? Le chant, la danse ? Le théâtre, c'est quoi en fait ? C'est vivant ? C'est mort ? Et la mort, pourquoi c'est tabou ? Et pourquoi la vie dans l'art semble si morte aujourd'hui ? Voilà tant de questions métaphysiques plus actuelles que jamais

Mort de la pensée ou assassinat ?

L'obscurité : nous sommes justement obs-cènes, dès que nous sommes hors scène, car sur scène nous sommes qui nous sommes, sans faux semblant.

Mais aujourd'hui, il semble que nous ne nous autorisions plus à émettre des doutes sur ce qui ne fonctionne pas ou tellement mal. « C'est comme ça », « ça a toujours été comme ça », donc on continue à trimer chaque jour en costard cravate. On applique des codes sans même plus comprendre leur sens, souvent désuét par ailleurs. Oui, un peu de métaphysique, que diable ! Pourquoi sommes-nous là, et comment distinguer ce qui tient bon de ce qui est facile. Les artistes, aujourd'hui reconnus et dans de grosses productions, s'assimilent souvent à des exécutants, si bien qu'eux et leurs commanditaires produisent du même, ils répètent des stéréotypes, des propos morts. On en expose une image pour laquelle tout le monde fait mine de s'enthousiasmer. Mais que subsiste-t-il d'un peu consistant derrière l'image ?



La Troupe du Possible qui fêtera en octobre prochain ses dix ans signe ici sa dixième création. Elle présentera au Théâtre de Poche son nouveau spectacle Métaphysique de la Bourgeoisie. Sur un mode métaphorique, la visée s'exprimera par le jeu, le mouvement, la danse et... l'Opéra ! En effet, c'est en tentant de « démontaniser » les différents domaines artistiques que La Troupe du Possible choisit d'aborder ses questions : elle cherche à esquissier une fresque vivante, en mouvement continu.

LA COMPAGNIE, LA TROUPE DU POSSIBLE

De la psychiatrie...

La Troupe du Possible est née en 2002 dans un hôpital psychiatrique, la clinique Fond Roy. Ses concepteurs eurent l'idée de sortir du cadre du simple atelier de théâtre. En effet, cette structure se révélait assez frustrante pour les amateurs comme pour les patients. L'impression prévalait de faire plutôt de la thérapie occupationnelle que du théâtre, du fait de ne jamais déboucher sur un vrai spectacle. L'appellation Troupe du Possible proposée par les participants eux-mêmes a entraîné une évolution radicale : les dits patients ne se voyaient plus comme objets des soins dispensés par l'institution. Ils accédaient – fit-ce pour un temps – à la position de comédiens, ils devenaient dès lors créateurs et acteurs de leur propre projet.

Deux représentations furent créées et jouées dans l'institution : « Patchwork de vies » et « Patchwork de vies plus ». Une sorte de suspension du clichage soignants/soignés s'y ébauchait : en tout cas dans l'acte du jeu théâtral, les patients sortaient d'un statut figé où ils risquaient souvent de rester enfermés. Vint ensuite le projet de jouer à l'extérieur sur une vraie scène devant un public ordinaire. La troupe a alors imaginé le spectacle « Saccades » en cascades et l'a présenté au Théâtre de Poche en 2005. Cette nouveauté fut alors saluée comme une initiative valable par des spécialistes du théâtre comme de la psychiatrie. Toutefois, c'est là que

le projet a divisé les dirigeants de l'institution. Certains pensaient qu'il ne fallait pas exposer les patients à l'extérieur. C'est alors que la troupe a préféré quitter la matrice institutionnelle, afin de mener son projet à bien. Hors de l'institution psychiatrique officielle, il lui semblait plus bénéfique pour les personnes d'aller jusqu'au bout de la médiation théâtrale. Sans visée thérapeutique directe, mais par surcroît en quelque sorte, par la simple dynamique de jouer ensemble.



© Yvanck Maghob

Aujourd'hui, la Troupe du Possible est une asbl dont le champ s'est élargi. Elle a été accueillie par le Club Antonin Artaud qui lui prête généreusement ses locaux. Elle a créé et joué plusieurs pièces de 2007 à 2009 : « La Gratuité du Lapin » au Théâtre de Poche et au Théâtre Océan Nord, Samedi 14 au Théâtre de Poche, repris en coproduction avec le Centre culturel d'Uccle l'année suivante, ainsi que « L'insolence des Pigeons » au Théâtre du Collège Saint Pierre à Uccle. A nouveau dans le cadre exceptionnel du Théâtre de Poche auquel elle est affiliée historiquement, la troupe a

présenté un spectacle entièrement composé par les comédiens eux-mêmes et intitulé DSM IV : « Normopathie d'une société bien rangée ». Il a été repris à l'Espace Magh les 14 et 15 janvier 2011. La Troupe a aussi créé, en 2011 « L'hypothèse du Chaos » en 2011 au Poche (qui a été repris au Centre Culturel d'Uccle) ; « Métaphysique de la Bourgeoisie » qui a été présenté toujours au Théâtre de Poche les 29 et 30 juin dernier (il sera repris en janvier au CCU).

Au théâtre brut

Reunissant en moyenne une trentaine de comédiens, des danseurs contemporains ainsi que des chanteuses lyriques, ou autres circassiens pour la plupart formés par elle, la troupe crée en moyenne un spectacle par an. Elle a l'avantage de pouvoir le diffuser dans un milieu professionnel, jetant ainsi un pont entre un milieu marginal et l'espace culturel bruxellois. Les comédiens sont issus d'une forme de marginalité incluant des personnes qui manifestent de l'intérêt pour un

art théâtral non académique et d'autres, elles, en période de crise. Leur commun dénominateur, non recherché pour lui-même, serait de résister à un excès de « normalité »...

Le processus de création est mouvant, varié et adapté à la singularité de chaque comédien. Les candidats qui ne « naissent rien » du théâtre se trouvent paradoxalement avantagés, car ils évitent de devoir éventuellement procéder à un désapprentissage des carcans académiques initieburs. Ainsi, le pari du metteur en scène est d'assimiler l'apport de créativité de chacun des participants là où ceux-ci se trouvent respectivement. Il entend tenir compte et aussi mettre à profit ce qui est désigné communément comme faiblesses et forces. La Troupe du Possible se veut un lieu où les critères habituels de qualité et de normalité sont subvertis. Elle instaure ainsi une sorte d'assurance qui garantit aux comédiens et au metteur en scène de se réaliser. Cette perspective amène le metteur en scène à explorer des contrées théâtrales nouvelles au-delà des a priori artistiques convenus. En conséquence, aucun comédien n'est plus exposé ou valorisé parce que plus ou moins doué. Le résultat final apparaît comme le fruit d'une solidarité et d'une harmonie entre tous les membres de la troupe. Chaque moment, chaque façon de jouer, sont à réinventer et alimentent sans cesse une énergie et une joie de mettre en scène du neurf.

A l'instar d'une toile d'Asger Jorn, au-delà d'une narration parfois accessoire, posons-nous la question : « Que peut-on dire de plus que ce que l'œuvre dit ? »

EN SAVOIR PLUS

Ferdé Ousamgane souhaitait partager avec vous la critique du dernier spectacle de la Troupe du Possible « L'Hypothèse du Chaos » par Jean Florence, directeur du CET (Centre d'Etudes Théâtrales de l'uccl) psychanalyste, philosophe, Docteur en psychologie, ancien

directeur de l'école belge de psychanalyse et professeur de la faculté de psychologie de l'UCL et des Facultés Universitaires Saint-Louis, out...

Nous avons été soufflés par le spectacle l'« Hypothèse du chaos ». Bravo! Il était trop tard pour nous d'attendre la sortie des artistes, vendredi, nous n'avons donc pas pu vous féliciter de vive voix.

Ce spectacle était tout à fait neuf, un véritable «perpetuum mobile», pas une seule rupture de rythme, une inventivité des danseurs en incessants échanges, déplacements, mêlés, combats, caresses, repos, surgissements, passages-éclairés. Cette chorégraphie qui assurait une sorte d'enveloppe mouvante aux échanges parlés donnait un souffle particulier aux dialogues. La scénographie incluait tous ces corps-décors vivants, sensuels. Les pans de tissus, également mobiles au gré des respirations du spectacle, jouaient fort bien leur rôle, avec sobriété et efficacité. La sensualité était bien là, dans ces jeux du corps, approches, écarts, éloignements, retours, embrassements, portés-jetés, reptations de toutes sortes... Quant au bouquet final, c'était une belle sculpture chorégraphique, parfaitement mise en valeur et en relief par l'éclairage, très judicieux cet éclairage, et tout du long. L'uniforme vert- très «hospitalier» - à lui aussi des vertus sculpturales: s'il donne à chacune et chacun sa chance de l'habiter à sa façon, il confère à la troupe une cohérence visuelle, une égalité-fraternité-liberté devant le rôle et un plaisir esthétique particulièrement réussi.

Que dire des paroles? En quoi? Allions-nous en croire nos chastes oreilles? Une audace certaine dans le dire brut, qui ne s'embarrasse pas de préciosités (nous ne sommes plus au siècle de Louis XIV), ni de censures . Pas de honte à dire les effrois, les espoirs, les défits, les fantasmes ou les délires. La grande angoisse du désir, les intermitances du cœur (je parle comme Proust), les réalités crues, cruelles, crépitanes du sexe, les impasses de l'amour, les coups tortus de la

séduction et de la peur: toutes les variations sur le thème du chaos du corps, de l'âme, de l'esprit étaient au rendez-vous.

Donc: hypothèse, thèse et démonstration: au Possible rien n'est impossible! Nous avons eu un cours d'une puissance pédagogique étonnante sur la sacree communication et les violences insoupçonnées qu'elle engendre, sous ses masques convenus et ses messages insidieux. Comment trouver du travail si l'on est pas un communicant (être un bon communicant ne réussit plus aujourd'hui).

C'est à se demander, avec quelque appréhension, si sur une telle lancée vous pourrez faire mieux encore dans le futur! Mais confiance: la vitalité de toutes et de tous est bien là. Il vous faudra sans doute, avec l'accroissement exponentiel et formidable des participants, le stade du Heyse! pour votre prochaine performance...

Jean Florence



Vous pouvez également écouter l'interview sonore de Fard Ousangane disponible sur le site comedien.be

<http://www.comedien.be/La-Troupe-du-Possible>



En pratique

Une production de la Troupe du Possible
PLANNING

Les représentations auront lieu du 28 et 29 juin 2013 au Théâtre de Poche, hors reprises au Théâtre Varia et autres lieux à confirmer

Les répétitions auront lieu tous les mercredis de 18H30 à 20H30 et les samedis de 11H00 à 13H00, et ce, de février 2013 à Juin 2013

Selon les disponibilités, les personnes seraient invitées à prendre part à la reprise du spectacle de cette année (très probablement au Varia, en janvier 2013) « Métaphysique de la Bourgeoise », pour, ensuite, « enchaîner ». Pour celle-là il faudrait pouvoir être présent du 24 au 29 juin 2013 de 14h à 22h (au minimum) ainsi que les mercredis de 18H30 à 20H30 et les samedis de 11h à 13h, et ce à partir du mois de mai.