

L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ?

Rachel Brahy

Numéro 71, printemps 2014

La participation sociale et politique au quotidien

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1024737ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1024737ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Lien social et Politiques

ISSN

1703-9665 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brahy, R. (2014). L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? *Lien social et Politiques*, (71), 31–49. <https://doi.org/10.7202/1024737ar>

Résumé de l'article

Les ateliers de théâtre-action se présentent comme un espace original d'observation de la mise en commun et de l'engagement dans l'action. Les participants qui pénètrent ces dispositifs sont, en effet, appelés à se coordonner sous un format tout à fait particulier qui en appelle à la confiance, au présentisme, mais aussi aux corps et énergies de chacun. À partir de la sociologie des régimes d'engagement de Laurent Thévenot (Thévenot, 2006) et d'observations empiriques récentes, sera ainsi éclairée une modalité particulière de l'engagement, que nous nommerons « engagement en présence ». Plus exactement, dans cet article, nous tenterons de prendre la mesure : 1) de mutations relatives au contexte sociohistorique et qui impactent sur l'intervention théâtrale contemporaine ; 2) de la manifestation actuelle d'une réalité empirique visant la formation d'un « être avec » ; 3) de la possibilité d'une intégration théorique de l'« engagement en présence » à une sociologie de l'action.

L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ?

RACHEL BRAHY

Docteure en sciences politiques et
sociales

Maître de conférences à l'Institut
des sciences humaines et sociales
Université de Liège

INTRODUCTION

Interroger la participation à partir d'un engagement dans une action théâtrale peut donner lieu à des développements variés. De nombreux travaux sont, par exemple, consacrés à l'étude des articulations entre théâtre, démocratie et politique. Les morceaux les plus célèbres de cette histoire – où s'entremêlent le théâtre et la participation politique – sont probablement, comme le note Bérénice Hamidi-Kim, d'une part, le théâtre antique et, d'autre part, le théâtre populaire (2007 : 212). En effet, ces deux moments théâtraux se laissent aisément ressaisir sous une « histoire mythifiée » où se dégage « une conception du théâtre comme [...] art "ontologiquement politique" » (*Ibid.*). Seraient compris dans ce vaste répertoire tant les tragédies de Sophocle, d'Eschyle et d'Euripide (que l'on associe généralement au miracle grec) que le théâtre d'agitation-propagande (associé à la révolution russe puis réinterpellé, notamment en France et en Belgique, dans les années 1930) et, enfin, le théâtre d'intervention de la période critique de « 1968 » (Ebstein et Ivernel, 1983).

Né dans le milieu des années 1960, le théâtre-action belge francophone s'ancre clairement dans cette histoire d'un théâtre participatif et politique, charriant cet imaginaire d'un « art ontologiquement politique » (Hamidi-Kim, 2007 : 212). Mais qu'en est-il aujourd'hui de cette essentialité politique supposée ? L'engagement dans un projet de théâtre-action suppose-t-il encore une participation sociale et politique ? En quoi ?

Dans cet article, l'expérience de la participation théâtrale sera éclairée à partir de la sociologie des régimes d'engagement de Laurent Thévenot (Thévenot, 2006). Cette perspective théorique nous permettra d'interroger la participation à un atelier de théâtre-action comme forme d'engagement spécifique. Pour ce

faire, nous nous référons empiriquement aux données d'observations et d'entretiens issues de notre recherche doctorale (Brahya, 2012).

Dans cette enquête, outre la consultation d'archives et de documents officiels (rapports, décrets, etc.), nous avons réalisé une soixantaine d'entretiens semi-directifs dont la moitié avec des comédiens-animateurs, c'est-à-dire les professionnels du théâtre-action (l'autre moitié des entretiens a été réalisée avec des experts du domaine, des participants aux ateliers et des partenaires associatifs du théâtre-action). Onze dispositifs distincts d'atelier-théâtre ont été soumis à l'observation entre avril 2008 et avril 2010, dont un site d'immersion que nous avons fréquenté pendant une période d'un an, à raison de trois heures par semaine.

Plus exactement, nous situerons tout d'abord notre propos au regard d'une brève histoire du théâtre-action. Ainsi, nous soulèverons l'hypothèse d'une reformulation de la question de la participation. Ensuite, nous interrogerons le processus contemporain d'animation d'atelier en tentant de relever, à partir des bases empiriques dont nous disposons, ses principales caractéristiques. Enfin, nous pourrions identifier les formats adéquats de la participation (ou de l'engagement) dans l'atelier de théâtre-action tels qu'ils se manifestent aujourd'hui.

UNE BRÈVE HISTOIRE DU THÉÂTRE-ACTION

En Belgique francophone, le théâtre-action naît dans la foulée des revendications associées à « 1968 » (Biot, 1996, 2006). Parmi ces revendications, on peut retenir principalement : le refus de l'autorité et d'une culture exclusivement élitiste ; la valorisation d'un potentiel créatif également distribué à travers les différentes classes sociales ; le refus d'une société de consommation et, enfin, le goût pour l'authentique. Ainsi, le théâtre-action se présente à la fois comme une pratique et un mouvement d'idées.

Le référentiel de la démocratie culturelle

Concernant le développement de politiques concrètes, le théâtre-action s'inscrit directement dans le référentiel de la « démocratie culturelle ». En effet, ce théâtre revendique la légitimité de toutes les cultures et réclame une place de choix pour les cultures populaires et ouvrières (Caune, 2006). Comme le note Jean-Louis Genard, « Au travers de l'expression "démocratie culturelle", il s'agissait notamment d'assumer une reconnaissance des productions culturelles populaires ou minoritaires face à des standards culturels qui étaient considérés comme liés aux classes dominantes, contribuant ainsi à la reproduction des inégalités sociales » (Genard, 2010 : 182). Ainsi, les tenants de la « démocratie culturelle » s'opposent aux politiques dites de « démocratisation de la culture » qui visaient principalement la diffusion des arts en privilégiant des formes culturelles patrimoniales (De Wasseige, 2000 : 337-365). *A contrario*, sous la « démocratie culturelle » sont défendues des actions nouvelles permettant la prise en compte des cadres et des modes de

vie (Santerre, 2000 : 48). Plus exactement, il s'agit de soutenir le développement d'actions spécifiques visant une participation culturelle élargie.

L'institutionnalisation d'une pratique théâtrale participative : les ateliers-théâtre

Dans le théâtre-action, cet idéal de la participation trouve à se décliner dans un volet spécifique de l'activité des compagnies, à savoir le dispositif de l'atelier-théâtre. En effet, dès le départ, les compagnies de théâtre-action soulignent leur spécificité (et leur inscription dans la démarche « démocratie culturelle ») à travers le développement d'actions participatives venant compléter la production – plus traditionnelle – de spectacles. Ainsi, se mettent sur pied les « ateliers-théâtre » : « cette démarche [...] comprend dans son principe, une autre manière d'établir la relation avec une population. Dans cette optique, c'est la notion même de public qui s'en trouve alors modifiée : le public d'une compagnie de théâtre-action, ce ne sont pas seulement des spectateurs qui assistent aux représentations ; ce sont aussi les "acteurs" eux-mêmes, c'est-à-dire les personnes qui ont, à travers ce travail participatif, conçu et élaboré elles-mêmes les spectacles qu'elles présentent » (Circulaire sur le théâtre-action, 1984 citée par Biot, 2006 : 400).

Progressivement, cette pratique théâtrale inclusive et participative va faire l'objet d'une véritable institutionnalisation¹. Ainsi, la mission essentielle des compagnies de théâtre-action repose-t-elle encore aujourd'hui sur l'animation d'« ateliers-théâtre », à savoir sur « le développement avec des personnes socialement ou culturellement défavorisées, de pratiques théâtrales visant à renforcer leurs moyens d'expression, leur capacité de création et leur implication active dans les débats de la société » (Arrêté du gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, 2005).

La disparition des partenaires historiques

Entre la période d'émergence du théâtre-action et le moment de son institutionnalisation par un décret, une série de mutations idéologiques, sémantiques et

1. Dès les années 1970, les compagnies seront financées pour des projets précis et sous un système de « conventions annuelles fondées sur des projets » (Biot, 1996 : 425). Ensuite, une circulaire ministérielle verra le jour, en 1984, qui stipule que le groupe de théâtre-action se donne « pour objectif essentiel de mener avec les couches socialement et culturellement défavorisées d'une population une action visant à développer la connaissance critique et la capacité d'analyse des réalités de la société et à élaborer les moyens nécessaires à l'expression collective de celles-ci » (Circulaire sur le théâtre-action, 1984). Enfin, un décret sera établi en 2003 : le Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène du 10 avril 2003. Ce décret donnera lieu à des arrêtés d'application en 2005 où est rappelée la mission essentielle des compagnies de théâtre-action, à savoir « le développement avec des personnes socialement ou culturellement défavorisées, des pratiques théâtrales visant à renforcer leurs moyens d'expression, leur capacité de création et leur implication active dans les débats de la société » (Arrêté du gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, 2005).

pratiques se sont opérées. Plus particulièrement, il convient de relever des évolutions concernant l'identification du public ciblé, la délimitation des espaces de l'intervention et la clarté du propos.

En effet, au moment de leur apparition, les compagnies de théâtre-action prennent appui, pour développer leurs actions, sur les syndicats et diverses branches du mouvement ouvrier. Or aujourd'hui, l'existence de ces collectifs préstructurés et entités stables n'est plus aussi évidente. Dans le contexte de désindustrialisation que nous connaissons actuellement, les comédiens-animateurs se demandent « où sont passés les ouvriers » et « les usines leur semblent bien loin », tandis que l'émergence d'un propos, autrefois donné, devient de plus en plus laborieuse (Brahya, 2012 : 141-152). Ceci, évidemment, n'est pas sans effet quant aux modalités de mise en œuvre, par les comédiens-animateurs, de leurs interventions participatives.

Quelques extraits d'entretiens seront, à cet égard, éclairants.

« Il y a eu une évolution [...]. Et on peut dire qu'il [le public du théâtre-action] s'est élargi à toutes les minorités, aux minorités culturelles, aux minorités économiques... » (Jules, comédien-animateur). Ainsi, les catégories pertinentes pour l'intervention se seraient multipliées à « tout ce qui est minimexés² [3], chômeurs, forcément, c'est des minorités, puis tu ajoutes à ça les handicapés, les immigrés, les... tous ceux qui ne sont pas belges, donc ça rentre dans la catégorie des minorités » (Jules, comédien-animateur). Et de poursuivre : « Effectivement, à ce moment-là [dans les années 1970], le théâtre-action était fort branché sur les interventions dans les usines ». Or il faut bien constater, nous disent les animateurs, que ce type d'intervention est devenu de plus en plus rare : « Au niveau des luttes ouvrières, ne rêvons pas, ça n'existe plus ou quasi... [...] Donc, à ce niveau-là, il y a beaucoup moins de choses qui se font... » (Diane, comédienne-animatrice).

Ainsi, les professionnels du théâtre-action ont-ils dû, progressivement, réélaborer leurs modalités d'approche du public, des espaces de l'intervention et de l'émergence d'un propos.

Le secteur insertionnel comme nouveau partenaire du théâtre-action

Aujourd'hui, le réseau de partenaires auquel s'associent les comédiens-animateurs s'ancre assez nettement dans la sphère de l'accompagnement-insertion. Centres publics d'action sociale³, Maisons de quartier, Centres d'accueil, Entreprises

2. Le minimex, remplacé depuis 2002 par le RIS (Revenu d'intégration sociale), a été instauré par une loi datant de 1974 afin d'assurer un revenu minimum d'existence aux personnes qui en ont besoin. Les CPAS de villes et communes (Centres publics d'action sociale, anciennement Centres publics d'aide sociale) gèrent cette prestation sociale.

3. Les Centres publics d'action sociale sont des organismes publics qui dispensent, au niveau des villes, l'aide sociale.

de formation par le travail, etc., sont devenus des partenaires privilégiés pour mettre sur pied un atelier-théâtre. D'ailleurs, les travailleurs sociaux vantent, de plus en plus régulièrement, les vertus insertionnelles et de reconnaissance de ces dispositifs. Comme l'évoque cette travailleuse sociale au sujet d'un atelier-théâtre : « Le spectacle, c'est la partie visible de l'iceberg ». Mais l'important c'est le processus, précise-t-elle. Cela peut « donner des résultats magiques ». « Ça peut donner beaucoup plus de confiance [...]. Ça leur [aux participants] donne une sorte de reconnaissance » (Arielle, partenaire d'atelier-théâtre). Conformément à ce discours, les participants qui s'engagent actuellement dans un atelier-théâtre y sont très souvent amenés par l'intermédiaire d'autres dispositifs, plus directement axés sur l'insertion sociale et professionnelle.

La reformulation de la question de la participation

La participation suggérée par l'atelier de théâtre-action s'annoncerait donc, aujourd'hui, beaucoup moins politique et terriblement plus ordinaire qu'elle n'a pu l'être dans le courant des années 1970-1980. S'agirait-il d'une participation instrumentalisée en vue d'une intégration professionnelle ou d'une réinsertion sociale ? Certains comédiens-animateurs se le demandent. Ils s'interrogent sur le sens de leur action et la qualifient parfois de « sparadrap social » (Lucien, comédien-animateur). Pourtant, comme nous allons le voir, la dimension participative, contenue dans les jeux théâtraux, conduit à un engagement profond de la part des personnes.

PARTICIPER À UN ATELIER-THÉÂTRE : UNE PROPÉDEUTIQUE DE L'« ÊTRE AVEC »

Dans l'atelier de théâtre-action, les participants vont être invités par l'animateur à former progressivement, au travers des exercices concrets, un « collectif qui fonctionne » (Hannah, comédienne-animatrice). En effet, les comédiens-animateurs accordent une importance majeure au « collectif » : « Le but de tout ça, c'est créer du collectif, créer la conscience de la nécessité du collectif [...] » ; « Pour moi, l'important, c'est de propager, de diffuser la nécessité de la conscience du collectif » (Paula, comédienne-animatrice).

Or cette forme de communalité – supportée par l'instrument théâtral – peut être interrogée. Comme le notent les animateurs, elle n'est pas *a priori* donnée. Pour reprendre ici une expression de Bruno Latour, le commun⁴, « il faut le faire ! » (Latour, 2012 : 949-963).

Remarquons au passage que nous préférons dorénavant parler de « commun » plutôt que de « collectif ». En nous éloignant ainsi du langage

4. Plus exactement, Bruno Latour parle de l'« universel » dans un entretien réalisé par Élie During et Laurent Jeanpierre et ainsi titré, selon les mots de Latour : « L'universel, il faut le faire » (Latour, 2012 : 949-963).

indigène du théâtre-action, nous confirmons notre inscription dans la sociologie pragmatique française selon laquelle le terme « collectif » renvoie par trop à une réalité « substantialisée et personnifiée » (Kaufmann et Trom, 2010 : 9). Contre une perception ontologisée du collectif, nous préférons, suivant Laurent Thévenot, considérer les façons dont les acteurs intègrent leurs différences dans un commun. Autrement dit, il s'agit également, dans cette recherche, d'interroger une « grammaire du commun » (Thévenot, 2010).

Dans l'atelier-théâtre, plusieurs étapes peuvent être identifiées, qui permettent de saisir des éléments de cette grammaire. De fait, en premier lieu, il convient d'entrer dans l'atelier-théâtre et presque immédiatement de s'installer dans un climat de confiance. Ceci suppose notamment une temporalité spécifique. Par ailleurs, la formation d'un commun fait appel, tout particulièrement, à la mobilisation des corps. De plus, elle s'oriente vers une harmonisation des états. Toutes ces étapes visent à produire, comme nous allons le voir, une forme d'« engagement » (Thévenot, 2006) spécifique dans l'action.

L'entrée dans l'atelier-théâtre

L'entrée dans un atelier-théâtre signifie bien souvent pour la personne participante une plongée dans l'inconnu. Celle-ci ne sait pas exactement ce qui est attendu d'elle, elle connaît rarement les tenants et aboutissants du processus. Pour en attester, évoquons ce témoignage : « Au départ, on ne savait pas ce qu'on allait faire... une pièce ou quoi. C'est pas qu'ils nous l'ont caché... Chaque jour, on travaillait quelque chose, voilà le sujet, racontez ceci ou racontez cela, et c'est nos mots et nos histoires qui ont fait que... à la fin, voilà, c'est cela qu'on va présenter ! » (Fatima, participante).

Ainsi, le dispositif participatif qu'est l'atelier-théâtre se présente-t-il, de prime abord, comme une énigme qu'il convient de rencontrer à travers l'engagement.

Illustrons cette réalité à partir du cas d'Annette. Cette dernière sort d'une longue épreuve médicale qui l'exclut définitivement du monde du travail quand, un jour, elle trouve dans sa boîte aux lettres une invitation. Une séance de rencontre est organisée par sa ville pour présenter un travail vidéo réalisé avec des habitants. La séance s'annonce comme un moment convivial, avec dégustation de crêpes : « Les crêpes m'ont très fort attirée », précise-t-elle. À cette occasion, un animateur présente un projet d'atelier-théâtre. Annette décide d'« essayer ». Suivant ses mots, le processus l'a aidée « à sortir des émotions, à aller à la recherche d'un passé ». « J'avais besoin de réapprendre tout. Je me disais, réapprendre à rire. » Elle poursuit l'idée de cette quête : j'avais « un besoin de vie. Mais la vie, c'est quoi ? C'est recommencer à naître, recommencer à manger, à boire, à rire, je me suis dit que l'atelier allait me réapprendre ça » (Annette, participante).

Suivant les extraits présentés ci-dessus, on peut identifier des attentes individuelles en termes de convivialité. Les thèmes « bonne surprise » et « tentative » s'imposent également, puisque « c'est arrivé comme ça, par hasard, dans la maladie » (Annette, participante). Cela étant, remarquons aussi la difficulté avec laquelle la participante évoque son entrée dans l'atelier-théâtre. Il n'est pas question de plan préétabli ni de projet construit. De manière générale, même si l'entrée en atelier-théâtre n'est pas dénuée d'attentes, ces dernières restent floues, peinent à être formulées. Loin d'un « engagement en plan projeté par l'individu » (Thévenot, 2011 : 10), nous observons ici un engagement qui repose sur une ouverture particulière à un contexte d'action relativement énigmatique et à son propre ressenti.

L'instauration d'un climat de confiance

Les animateurs responsables du dispositif s'attellent immédiatement à la production de la confiance entre participants, participantes. Il s'agit, à les suivre, de la première garantie concernant cette possibilité d'ouverture et, partant, d'un engagement convenable dans l'action. En effet, les animateurs sont unanimes à ce sujet : « En général, les ateliers commencent souvent comme cela : c'est une mise en confiance des gens » (Hannah, comédienne-animatrice). « Ça passe toujours par la constitution du groupe et un travail sur le collectif par des jeux. Des jeux qui prennent en compte le groupe et l'individu dans le groupe, donc c'est une mise en confiance » (Jules, comédien-animateur). Ou encore : « Quelle que soit la manière, je pense qu'il faut que chacun ait une place où il se sente en confiance et valorisé » (Paula, comédienne-animatrice).

À cet égard, l'animateur accompagne les participants dans toute une série d'exercices. Par exemple : « Il y aura pas mal d'exercices de contact physique pour pouvoir travailler en groupe. Je vais toujours faire changer... Que les gens travaillent ensemble, toujours m'arranger pour que chaque personne travaille avec chaque personne du groupe » (Jean-Michel, comédien-animateur). Parmi les exercices qui visent à accroître la confiance, on relèvera : des déplacements en aveugles (yeux bandés guidés par le son d'une voix, un participant se déplace sur le plateau), les exercices de chute (il s'agit alors pour un participant de se laisser tomber et de se laisser rattraper par les coparticipants).

Tous ces exercices contribuent à orienter l'engagement des personnes participantes selon un format précis.

L'installation d'une ambiance présentiste

L'horizon de la représentation publique est éloigné afin de se consacrer prioritairement à la constitution de ce « commun ». En effet, les comédiens-animateurs soulignent, en entretien, qu'il convient de « ne pas brusquer », de « ne pas forcer ». Dans l'atelier, une série de petites phrases sont distillées au fil des inquiétudes.

Par exemple, lors d'une de nos séances d'observation, un participant s'inquiète de ce que racontera la pièce, l'animateur tempore : « Une chose à la fois » ; « profitez du moment présent, on verra cela plus tard » (Observation d'atelier, extrait du cahier de terrain).

Aussi, ce rapport au temps signifie assumer un décalage par rapport à l'objectif annoncé de la représentation publique. Ainsi, on assistera très souvent dans l'atelier à une mise à distance de l'objectif de publicité afin d'éloigner tout effet de « pression » ou d'« attentes de résultats », spécialement dans le cas où cela pourrait « stresser » le groupe.

L'attention est portée au plaisir de « passer du temps ensemble », de « s'ouvrir à l'autre ». L'atelier-théâtre reposant, en priorité, sur les relations que les personnes participantes parviennent à instaurer entre elles et avec l'animateur. Voici, par exemple, ce que nous répond une comédienne-animatrice lorsque nous la questionnons sur la place réservée au spectacle : « Moi, en tout cas, le résultat... Je n'aime jamais parler en termes de résultat. Parce que, un, moi, ça me met dans un stress que j'ai pas envie d'avoir... Parce que j'ai pas envie d'arriver à... un résultat ! Moi, je me braque sur le processus. C'est le processus... Comment les gens arrivent et terminent ? [...] Mais, vraiment, moi, j'essaie de m'enlever le résultat. Sinon, pour moi, t'es mort. Pour moi, tu passes à côté de quelque chose qui est : créer un groupe, un collectif, des individus qui sont à l'aise et des gens qui osent prendre la parole... » (Bérénice, comédienne-animatrice).

Autrement dit, le commun importe. Il devient « ce qui compte vraiment »⁵, à la fois pour l'animateur et pour les participants. Plus prosaïquement dit, à ce stade du processus, « l'important, c'est de participer ».

Une coordination corporelle

Afin de permettre au groupe de s'installer dans un « concernement » réciproque favorisant une « bonne coordination » (Tina, participante), de nombreux exercices mobilisent les corporéités. Comme en témoigne cette animatrice, il s'agit d'abord de « se réappropriier son corps » (Sandra, comédienne-animatrice). Mais, plus fondamentalement, les corps deviennent également un canal de domestication entre les personnes participantes. En effet, dans l'atelier, des contacts corporels se réalisent avec autrui plus rapidement que ce que l'on aurait été amené à faire dans des situations ordinaires de la vie sociale : on touche rarement ce qu'on ne connaît pas (sinon avec inquiétude ou curiosité) ; or l'engagement corporel vers un objet favorise la connaissance de ce dernier.

5. Emprunt à Joseph (1998 : 7). Par « ce qui compte vraiment », Joseph entend attirer l'attention du sociologue sur des éléments subjectivement probants pour les personnes, à savoir les « drames » ordinaires au travers desquels les situations peuvent être ressaisies, au-delà des logiques institutionnelles ou des causalités structurales (Joseph, 1998 : 9). Cette posture renvoie à la micro-sociologie et invite à repérer le « répertoire de situations » mobilisé par les acteurs.

Les comédiens-animateurs vont donc s'atteler à organiser cette rencontre des corps. Reprenons une séquence d'atelier qui rend compte de cette découverte physique mutuelle et progressive.

Encadré n° 1 : Occuper le plateau et prendre contact

D'abord, les participants marchent dans l'espace scénique. Ils occupent le plateau selon la consigne d'«équilibrer» le plateau⁶ : il ne doit pas y avoir de «trou» ni de «rassemblement», les corps doivent se déplacer au même rythme. Il convient de s'observer pour ne pas se cogner et parvenir à cet équilibre.

Ensuite, le comédien-animateur invite les participants à entrer en contact visuel, deux à deux : «Lorsque vous vous croisez et que vous sentez l'autre disponible, prenez le contact visuel. Ensuite, saluez-vous par le regard. Il ne s'agit pas de faire des grimaces ou de signifier quelque chose, juste de rester les yeux dans les yeux de la manière la plus neutre possible.»

Quand chaque participant a salué «avec les yeux» tous ses coparticipants, une occupation plus lente du plateau recommence. Toujours deux par deux, les participants vont alors se saluer par un geste. Certains se frottent le bras. D'autres posent leur front contre le front de l'autre. Certains s'amusent à pointer le genou pour obtenir un contact du genou.

Puis, il est demandé à chacun de «dépoussiérer» l'autre. Au croisement, dans l'occupation de l'espace, l'un réalise un mouvement de main rapide sur l'épaule, la tête ou le coude telle une époussette. Ensuite, deux par deux, le «dépoussiérage» prend de l'ampleur. Le comédien-animateur précise : «Faites le grand nettoyage, il faut enlever la poussière de tout le corps.» En couple, un participant se met alors à disposition de l'autre qui s'affaire à le «dépoussiérer». À la demande du comédien-animateur, les rôles s'inversent.

Il peut arriver que l'exercice se poursuive par un massage du visage, des oreilles, des épaules ; en couple, à tour de rôle. Le rythme qui s'impose alors est lent. Chacun prend un plaisir calme à se faire masser, constate les mains froides de l'une, la subtilité d'un massage d'oreilles de l'autre...

Ensuite, le comédien-animateur rompt ce rythme et réveille les corps, à présent remis à l'écoute de chacun. L'animateur réclame alors une marche rapide, de plus en plus rapide sur le plateau. Au claquement de main, chacun se fige. Deuxième claquement, on redémarre, puis de plus en plus vite...

Observation d'atelier, extrait du cahier de terrain

6. Le «plateau» est un terme fréquemment utilisé dans le monde du théâtre pour parler de la «scène», surtout lorsque celle-ci n'est pas surélevée et délimitée de manière peu lisible pour un public non averti.

Suivant l'exercice repris dans l'encadré n° 1, nous percevons comment se tissent des contacts concrets entre les corps des participants.

Le répertoire des exercices visant à produire chez les participants cette modalité d'engagement dans l'action est très vaste. Exemple d'un exercice : les participants marchent (lentement ou rapidement) dans l'espace (le « plateau »). Au claquement de mains de l'animateur, ils doivent s'immobiliser et fermer les yeux. Ainsi figés, les participants sont interpellés à tour de rôle par l'animateur pour désigner, yeux fermés, l'endroit où se trouve un autre participant : « L'animateur demande à Julietta de lui donner la direction de Simone. Simone rigole sans bruit. Julietta tend son bras vers le côté fenêtre de la salle. L'angle n'est pas parfait, mais Simone se trouve effectivement sur cette partie du plateau » (Notes d'observation).

En bref, ce que l'animateur attend, c'est que : « chacun soit connecté au groupe, à tout le monde » (Rebecca, comédienne-animatrice). Pour se mettre en phase, pour réaliser cette « connexion », les échauffements jouent un rôle primordial. Ils contribuent à rapprocher chaque participant les uns des autres. Le corps et les sens y sont mobilisés alors que le « langage signifiant » est pour un temps écarté : « Souvent, je ne mets pas du tout la parole au départ du travail. La parole vient au fur et à mesure et... de façon assez parcimonieuse ! Autrement, la parole paralyse » (Rebecca, comédienne-animatrice).

Suivant ces exercices, le « commun » est avant tout délimité spatialement par le « plateau » que l'on partage physiquement avec d'autres et qui devient ainsi un espace d'attention. De plus, progressivement, la coprésence entre les participants se vit comme une mise à disposition réciproque où s'éprouvent tant l'écoute corporelle que la disponibilité de chacun. Ainsi, l'appui sur les corps permettrait d'assurer une forme de participation très sensible.

La recherche d'harmonisation des énergies

L'émergence d'un agencement rythmique et affectif constitue également l'horizon de l'intervention des animateurs. La mise en commun passe alors par l'ajustement à un rythme partagé, par l'adéquation à une énergie commune. Prenons un exemple. Les participantes et participants sont disposés en cercle. Il leur est demandé de réaliser – dans le même temps – un mouvement de balancier du bras. Au cours de cet exercice, le comédien-animateur précise : « Ce n'est pas ton rythme ni le mien, c'est le rythme de tout le monde » (Simon, comédien-animateur). L'animateur engage ici les participants dans une attention rythmique qui nécessite observations et ajustements. Comme le précise cette animatrice, c'est « souvent des exercices en mouvement, de voix et de rythme... parce que là on est dans des choses concrètes, très concrètes, on est en train d'ancrer le corps quoi... On fait redescendre des choses... Ce n'est pas lâcher prise, mais... Je dis tout le temps : allez, oubliez là vos soucis, vous toutes... Comme ça, donc c'est

que tout passe là... Préoccupez-vous de votre respiration et de voir comment on attaque là-bas» (Sandra, comédienne-animatrice).

Évoquer ces énergies, c'est aussi exercer l'art de ne rien dire ou plutôt, de ne pas parler. À tout le moins, il s'agit d'aborder le cadre relationnel dans un contexte préréflexif : « Dans le *training* du mouvement, faire circuler une énergie collective, du coup... ça se passe quoi... Je ne suis pas en train de théoriser les choses ; en train de dire "pour un travail collectif, il faut qu'on lâche prise..." Non, ça se passe, on l'essaie... Dans le mouvement... Retire-toi un peu, viens un peu ici, regarde-moi bien... Un cri... Donc, éviter la théorie, sinon on a des blocages... » (Sandra, comédienne-animatrice). Le refus de la théorisation et de la verbalisation traduit la fragilité de cet état.

L'adhérence au groupe se travaille alors dans le mouvement même de ces énergies, de ce « faire en commun ». Ainsi s'impose un rythme et un engagement de soi dans l'action qui réclament de chaque participant qu'il soit réceptif à l'action de l'autre.

UN « ENGAGEMENT EN PRÉSENCE » : DISPONIBILITÉ, PERMÉABILITÉ ET CONVERGENCE

À partir de la sociologie des régimes d'engagement (Thévenot, 2006), il est possible de réinterroger le format de l'engagement en atelier-théâtre. En effet, à quoi correspond cet engagement qui repose sur une forte attention à l'autre, à soi et à la situation ? Comment considérer plus théoriquement cette propédeutique de l'« être avec » impulsée par les jeux de théâtre ?

Afin de proposer une intégration théorique de ces constats empiriques, il nous faut d'abord passer par un rappel synthétique de la sociologie thévenotienne des régimes d'engagement (Thévenot, 2006 ; 2011).

Les régimes d'engagement : le familier, le plan et le justifié

En interrogeant les modalités convenables de coordination, Laurent Thévenot identifie trois régimes d'engagement distincts : le « familier », le « plan » et le « justifié » (Thévenot, 2006).

Avec le « régime d'engagement en justification », il s'agit d'aborder un engagement de niveau très public. Ce régime a été étudié en profondeur avec Boltanski à travers les publications consacrées aux économies des grandeurs (Boltanski et Thévenot, 1987, 1991). Les cités civique, industrielle, marchande, inspirée, domestique et de l'opinion (Boltanski et Thévenot, 1991) forment ces « biens communs » qui se révèlent lors de manifestations de désaccords et d'expressions critiques ordinairement réalisées par les acteurs. Dans ses développements ultérieurs, Thévenot précise : « Les personnes et les choses engagées dans l'action justifiable sont qualifiées selon des ordres de grandeur qui permettent des évaluations

adossées à des biens communs» (Thévenot, 2006 : 12). Cette modalité de coordination s'observe donc lorsque les exigences de publicité sont importantes.

Le « régime d'engagement en plan » permet d'identifier une autre modalité de coordination. Tout d'abord, celle-ci est beaucoup moins ancrée dans des exigences de publicité. Ensuite, elle suppose des équipements tout à fait différents. En effet, selon le « régime du plan », « la personne est traitée comme un individu autonome et clairement détaché de son environnement, porteur d'un plan d'action qui définit l'évaluation de ce qui importe. L'environnement matériel est saisi dans des fonctionnalités qui soutiennent la réalisation du plan et donc de l'individu » (Thévenot, 2006 : 12). Ainsi, le format convenable de l'action concerne-t-il la réalisation du plan.

Enfin, le « régime dans le familier » traduit un niveau intime de coordination. Alors, « la personne et ses entours sont engagés selon des attaches particulières, leur accommodement étant évalué comme aise qui demeure primordiale au maintien d'une personnalité » (Thévenot, 2006 : 12). Cet engagement dans le proche se manifeste, entre autres, dans des formats de coordination qu'on peut identifier à la routine⁷.

Un tableau synthétique, élaboré par Laurent Thévenot (2011 : 10), nous permettra de mieux percevoir les dimensions essentielles, propres à chacun de ces régimes d'engagement.

Tel que nous venons de l'étudier, le processus d'engagement dans l'atelier-théâtre se distingue clairement des modalités d'engagement présentées ci-dessus. En effet, la participation convenable des participants ne se définit pas exclusivement en termes de « réalisation de soi dans un projet » (Thévenot, 2011). Il ne s'agit pas non plus, du moins pas en priorité, pour les individus engagés dans un atelier-théâtre de faire valoir leur « autonomie individuelle ». Par ailleurs, bien qu'une certaine « aisance » soit réclamée dans l'atelier-théâtre, le dispositif se distingue aussi des situations de « routines ». Enfin, la participation à un « bien commun » n'est pas, non plus, l'horizon essentiel.

L'engagement dans l'atelier-théâtre : éléments de théorisation de la présence

Au regard des engagements « en plan », « en familiarité » et « en justification » théorisés par Laurent Thévenot (2006 ; 2011), l'engagement dans l'atelier-théâtre reposerait donc sur d'autres pouvoirs et d'autres bienfaits. Un rapport de coordination émerge, en effet, dans l'atelier-théâtre qui fait principalement appel au pouvoir dont disposent les personnes de se rendre « perméables ». Ainsi, à côté de la « familiarité », de la « projection par l'individu » ou de la « justification par

7. À ce sujet, voir notamment Thévenot, 1994.

L'engagement en présence :

l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ?

**Encadré n° 2 : Tableau des régimes d'engagement réalisé par
Laurent Thévenot⁸**

RÉGIMES D'ENGAGEMENT	En familiarité personnelle	En plan projeté par l'individu	En justification publique par le bien commun
Pouvoir investi	aisance dans l'attachement	autonomie du porteur de projet individuel	grandeur qualifiante pour le bien commun
Bien engagé	aise (convenance personnelle)	réalisation de soi dans le projet (convenable du plan)	participation au bien commun (de convention collective)
Les deux faces : repos confiant/ doute éprouvant	routinier/ tâtonnant	normal/ indécis	justifié/ critique
Engagement mutuel	attentionné (aimant, amoureux, amicalement proche)	projeté à plusieurs, par accord, contrat	qualifié en collectif pour le bien commun
Aider autrui pour qu'il/elle s'engage	prendre soin, témoigner de la sollicitude	affermir la volonté, donner confiance dans son projet	préparer à l'épreuve de qualification publique

8. Dans la présente version du tableau, nous avons pris la liberté de supprimer quelques lignes, ceci nous permettant de nous concentrer sur les dimensions de l'engagement que nous estimons les plus importantes pour notre questionnement. En dehors de ces modifications, il s'agit exactement du tableau issu de Thévenot, 2011 : 10.

le bien commun» s'impose une modalité d'engagement qui réclame une forte «présence»⁹ par la perméabilité à soi, à autrui et à la situation.

Suivant cette modalité d'engagement, le «pouvoir investi» en situation ne correspond pas à une «aisance» ni à une «autonomie» ou encore à une «qualification en termes de bien commun». Les participants manifesterait plutôt, dans l'atelier, un pouvoir relatif à l'«ampleur» avec laquelle ils s'affectent mutuellement. Autrement dit, seraient fortement présents ceux qui parviennent à affecter autrui et à se laisser affecter par lui. La capacité à se rendre perméable – voire poreux – devient le gage d'un engagement réussi, tout autant que la capacité à extérioriser son ressenti.

De plus, dans l'atelier-théâtre, un «bienfait» spécifique s'impose également, se distinguant de l'«aise», de la «réalisation de soi dans le projet» ou de la «participation au bien commun». Il s'agit de la réalisation d'une «expérience» qui s'éprouve en toute convergence.

Lorsque l'action se déroule dans un relatif repos, les participants sont «dedans»: ils sont dans le jeu, dans l'exercice, faisant valoir une perméabilité suffisante à la manifestation réciproque de leur présence. Lorsque l'action crée le doute et l'inquiétude, on constatera des participants «en dehors» du jeu. «En dehors du coup», comme on dit parfois. Il leur faut alors travailler (avec l'aide du comédien-animateur) l'ampleur avec laquelle ils (inter)agissent afin d'espérer augmenter les moments et l'intensité de l'affection. Face à ces hésitations, la hantise (Stavo-Debaugé, 2011) des participants serait de rester des êtres insensibles, parfaitement inaffectés par un environnement qui ne leur raconterait rien, ne leur procurerait aucune expérience spécifique.

L'engagement mutuel repose, quant à lui, sur une forte vigilance. Cette vigilance de tous les instants n'est pas nécessairement «attentionnée» ni «contractualisée» ou «orientée vers un bien commun». Plus exactement, elle suppose de prendre appui sur des supports et des capacités spécifiques tels que le décodage des expressions faciales et corporelles des coparticipants, la prise en compte de la délimitation du périmètre d'attention (le «plateau») et du moment de vigilance (d'un claquement de mains à l'autre, par exemple).

9. Par le terme «présence», nous ne faisons pas ici explicitement référence aux travaux d'Albert Piette dont nous avons pris connaissance ultérieurement à la construction de notre proposition théorique de «régime d'engagement en présence» et à la rédaction de cet article. Cela étant, notre exploration récente de ses travaux nous indique une foule de développements passionnants. Entre autres, une reprise de la notion d'«attention», avec la possibilité d'accorder un intérêt particulier à cette modalité de l'attention «qui équivaut à ne pas faire vraiment attention» (Piette, 2008 : 136) et, plus fondamentalement, un approfondissement de la notion de «coprésence» ouvrant à la formalisation de ces manières de se tenir sans «être en face-à-face», d'agir «sans besoin de la maîtrise, du calcul», bref, de voir et percevoir «sans regarder ni même apercevoir» (Piette, 2008 : 134).

Enfin, il est possible d'aider autrui pour qu'il s'engage « en présence ». Ceci suppose de favoriser l'expression et l'écoute pour – finalement – mettre en place cette propédeutique de l'« être avec ».

Encadré n° 3 : Tableau récapitulatif de l'engagement en présence

RÉGIMES D'ENGAGEMENT	En présence par la perméabilité (à soi, à autrui et à la situation)
Pouvoir investi	Ampleur de l'affection, du ressenti (de la sensibilité, de la disponibilité)
Bien engagé	Faire une expérience, éprouver (en convergence)
Les deux faces : repos confiant/doute éprouvant	Dedans/dehors, « à côté »
Engagement mutuel	Qualifié en vigilance (attention, veille, jeux de réceptivité/expressivité)
Aider autrui pour qu'il/elle s'engage	Relier, rendre présent, favoriser l'expression ou l'écoute

L'« engagement en présence » s'ouvre sur un format d'« engagement » particulier qui s'institue localement et se distingue des autres formats. Dans l'atelier, si chacun accepte de jouer le jeu et de se rendre « perméable/disponible/poreux » à l'autre et à la situation, c'est aussi parce que chacun peut espérer s'y retrouver en termes de gratifications, de « bienfaits ».

Or les bienfaits relatifs à une « expérience convergente » sont souvent de l'ordre de l'ineffable. Ils se situent dans le domaine de « ces choses qui se passent ». Une participante en témoigne : « Tu prends conscience de ton corps, et moi, cela a été une révélation pour moi, franchement. Tout ce travail de groupe, d'équipe, toute cette recherche. Cela m'a vraiment... » (Angela, participante). Et les mots ne suffisent déjà plus pour rendre compte de ce qui a été vécu. Difficiles à nommer, ces « expériences » s'articulent, semble-t-il, à un processus d'amplification supporté par le dispositif. En effet, ces « toutes petites choses » ne deviennent, en fait, « petites » que dès qu'elles sont mises en mots. Dès qu'elles sont racontées – et uniquement à ce moment –, ces « expériences » se diluent presque dans l'insignifiance, alors qu'elles sont vécues subjectivement et dans l'instant comme de véritables « révélations ».

Ainsi, si les ateliers-théâtre « se vendent » auprès des services sociaux comme des formations aux épreuves de l'insertion, il convient néanmoins de saisir la mesure d'un décalage. Les processus d'amplification de soi et de perméabilité à l'autre, mis en évidence ici, soulignent – en tout cas – une manière inédite de s'engager dans l'action et un rapport inédit au « commun » et à soi-même. En « présence », une « expérience » (intra et intersubjective) peut avoir lieu là où chacun semble passer au-delà de ce qui, habituellement, le coince ou le rétrécit. Fondamentalement, ne s'agit-il pas d'une participation active à la construction d'un commun ?

CONCLUSION

La mise en évidence d'un régime d'engagement propre à l'atelier-théâtre nous invite à conclure sous deux aspects distincts. Tout d'abord, il nous faut réinterroger la permanence d'une participation politique intrinsèque au théâtre-action. Ensuite, il nous faut mettre en question la fécondité du développement théorique que suggère notre terrain.

Concernant la participation politique et sociale induite par un engagement théâtral, notre enquête n'indique, en rien, qu'il s'agit d'une forme inédite ou nouvelle de participation. En effet, il se pourrait très bien que les animations théâtrales réalisées dans les années 1970-1980 reposent sur des caractéristiques similaires. Cependant, on peut raisonnablement penser que la saisie de cette modalité participative se donne à lire aujourd'hui avec une plus grande évidence que par le passé. En effet, l'adossement du dispositif théâtral au mouvement ouvrier et autres syndicats, qui prévalait dans les années 1970-1980, venait probablement occulter des aspects pourtant essentiels de la participation artistique. Ceci s'explique principalement en raison de la primauté accordée, à l'époque, aux manifestations critiques et justifiées de la prise de parole théâtrale (Brahya, 2010 ; 2011). Autrement dit, l'engagement en justification (Thévenot, 2006) s'imposait avec une telle acuité que l'intervention théâtrale parvenait difficilement à révéler sa substance propre.

Par ailleurs, à l'issue de cette contribution, une conclusion de nature plus théorique doit également être effectuée. L'ajout d'un régime d'engagement neuf dans le modèle thévenotien permet d'envisager des modalités de coordination nouvelles. Suivant notre empirie, ces dernières font la part belle aux émotions, au ressenti et aux corporéités. De plus, elles reposent sur un pouvoir spécifique de l'ordre de l'affection. Or Nicolas Auray en développant un « régime exploratoire » à partir d'une empirie numérique et de l'étude de l'outil internet (Auray, 2000 ; 2010) ne propose-t-il pas également de prendre en compte cette capacité attentionnelle ? Les « bienfaits » relatifs au « butinage », à la « cueillette » et à la « profusion » (Auray, 2010 : 329-343) sont-ils sans rapport avec un « engagement en présence » ? Des rapprochements ne pourraient-ils être effectués entre les

«bienfaits» de l'exploration et les «bienfaits» relatifs aux découvertes expressives et expérientielles réalisées dans l'atelier-théâtre ?

Pour cette vaste entreprise, encore à réaliser, il nous faudrait en effet préciser l'articulation à opérer entre ce qui ressort du «familier», de l'«exploration» et d'un régime de la «présence». Plutôt que de plaider en faveur d'une multiplication des régimes, la formalisation accrue des aspects incarnés, infra-langagiers et sensibles, repérés tant dans les régimes de l'exploration que de la présence, pourrait, nous semble-t-il, s'intégrer au sein d'un engagement d'ordre esthétique. Mais encore faudrait-il alors distinguer cet engagement «esthétique» des formes familières qui, elles aussi, engagent le corps. Pour ce faire, les travaux de Marc Breviglieri sur «l'assurance intime de pouvoir se rendre capable» (Breviglieri, 2012) alimentent précieusement la réflexion. Avec lui, nous pourrions nous demander : un espace pratique usuel peut-il être intégré au schéma corporel par l'esthétique plutôt que par la familiarité ? Et qu'est-ce à dire exactement ? Que supposerait un rapport primitif au corps qui se déploierait dans un milieu non familier ? Faut-il nécessairement compter sur la «constance d'une réalité familière» (Breviglieri, 2012 : 40) pour autoriser la libération d'une «puissance vitale» ? Qu'en est-il des moments de folie, des pulsions de joie qui prennent, parfois, place dans un environnement inconnu ?

Nous ne pourrions, ici, répondre à ces questions. Néanmoins, il semble qu'une prise en compte accrue d'un ordre d'action affectuel doive, d'une manière ou d'une autre, être réintégrée à la sociologie si féconde des régimes d'engagement, telle qu'elle a été jusqu'à présent développée par Laurent Thévenot.

R É S U M É | A B S T R A C T

Les ateliers de théâtre-action se présentent comme un espace original d'observation de la mise en commun et de l'engagement dans l'action. Les participants qui pénètrent ces dispositifs sont, en effet, appelés à se coordonner sous un format tout à fait particulier qui en appelle à la confiance, au présentisme, mais aussi aux corps et énergies de chacun. À partir de la sociologie des régimes d'engagement de Laurent Thévenot (Thévenot, 2006) et d'observations empiriques récentes, sera ainsi éclairée une modalité particulière de l'engagement, que nous nommerons «engagement en présence». Plus exactement, dans cet article, nous tenterons de prendre la mesure : 1) de mutations relatives au contexte sociohistorique et qui impactent sur l'intervention théâtrale contemporaine ; 2) de la manifestation actuelle d'une réalité empirique visant la formation d'un «être avec» ; 3) de la possibilité d'une intégration théorique de l'«engagement en présence» à une sociologie de l'action.

Action theatre workshops can be seen as an original space for the observation of a coming together and engagement in action. Participants in these workshops are called upon to coordinate themselves in a special way that requires not just trust and presentism, but also each person's body and energy. On the basis of what Laurent Thévenot refers to as the sociology of engagement regimes (Thévenot, 2006) and recent empirical observations, we shed light on a specific form of engagement that we call "engagement through presence." More specifically, in this paper we

seek some insight into (1) changes in the social and historical context that have an impact on contemporary theatre work; (2) the current manifestation of an empirical reality aimed at the development of a "to be with"; and (3) the possibility of a theoretical integration of "engagement through presence" into a sociology of action.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action de 2005 (23/05/2005 Moniteur Belge 2/08/2005), pris en application du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène (10/04/2003 Moniteur Belge 19/05/2003).
- AURAY, Nicolas. 2000. *Politique de l'informatique et de l'information. Les pionniers de la nouvelle frontière électronique*. Thèse pour l'obtention du doctorat en Sociologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – Paris, soutenue le 27 novembre 2000.
- AURAY, Nicolas. 2010. «Les technologies de l'information et le régime exploratoire», dans Pek VAN ANDEL et Danièle BOURSIER (dir.). *La serendipité dans les arts, les sciences et la décision*, Paris, Hermann : 329-343.
- BIOT, Paul (dir.). 1996. *Théâtre-action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences*. Cuesmes, Édition du Cerisier.
- BIOT, Paul (dir.). 2006. *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)*. Cuesmes, Édition du Cerisier.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT. 1987. *Les économies de la grandeur*. Paris, PUF.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT. 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris, Gallimard.
- BRAHY, Rachel. 2010. «Théâtre-action: que vive la démocratie... en actes!», *Politique : Revue de Débats*, 65 : 70-73.
- BRAHY, Rachel. 2011. «Le politique a-t-il déserté le théâtre-action?», *Mouvements*, 65 : 79-90.
- BRAHY, Rachel. 2012. *S'engager dans un atelier-théâtre: vers une recomposition du sens de l'expérience*. Thèse pour l'obtention du doctorat en Sciences Politiques et Sociales, Université de Liège, soutenue le 8 décembre 2012.
- BREVIGLIERI, Marc. 2012. «L'espace habité que réclame l'assurance intime de pouvoir. Un essai d'approfondissement sociologique de l'anthropologie capacitaire de Paul Ricoeur», *Études Ricoeuriennes*, 3, 1 : 34-52.
- CAUNE, Jean. 2006. *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle?* Grenoble, PUG.
- Circulaire sur le théâtre-action, 1984 : circulaire du 6 mars 1984 relative à la reconnaissance et au subventionnement du théâtre-action.
- DE WASSEIGE, Alain. 2000. *Communauté Bruxelles-Wallonie quelles politiques culturelles?* Gerpennes, Ed. Quorum.
- EBSTEIN, Jonny et Philippe IVERNEL (dir.). 1983. *Le théâtre d'intervention depuis 1968* (tome 1). Lausanne, L'âge d'Homme.
- GENARD, Jean-Louis. 2010. «Les politiques culturelles de la Communauté française de Belgique : fondements, enjeux et défis», SAINT-PIERRE Diane et Claudine AUDET (dir.), *Tendances et défis des politiques culturelles. Analyses et témoignages. Cas nationaux en perspective*. INRS, Québec, Presses de l'Université de Laval : 179-218.

- HAMIDI-KIM, Bérénice. 2007. *Les Cités du théâtre politique en France, 1989-2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*. Thèse pour l'obtention du doctorat en Lettres et Arts, Université Lyon 2 - Louis Lumière, soutenue le 12 novembre 2007.
- JOSEPH, Isaac. 1998. *Erving Goffman et la microsociologie*. Paris, PUF.
- KAUFMANN, Laurence et Danny TROM (dir.). 2010. «Collectifs, collectifs politiques», *Raisons Pratiques*, 20, Paris, Ed. de l'EHESS : 4-24.
- LATOUR, Bruno. 2012. «L'universel, il faut le faire» entretien réalisé par Elie During et Laurent Jeanpierre, *Critique*, 786, novembre : 949-963.
- SANTERRE, Lise. 2000. «De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle», dans Guy BELLAVANCE (dir.). *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle. Deux logiques d'action publique*, Sainte-Foy, Les éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval.
- STAVO-DEBAUGE, Joan. 2011. «Les hantises, empreinte du passé, trace du futur, moteur de l'action et mode d'existence : portrait conceptuel et usages sociologiques». document diffusé dans le cadre du colloque international *Perspectives historiques et comparatives dans les approches pragmatiques* des 13 et 14 octobre 2011 tenu à l'Université Libre de Bruxelles : 22 pages.
- PIETTE, Albert. 2008, «L'anthropologie existentielle : présence, coprésence et leurs détails», *Antrocom. Online Journal of Anthropology*, 4, 2 : 131-138.
- THÉVENOT, Laurent. 1994. «Le régime de familiarité. Des choses en personnes», *Genèses*, 17 : 72 -101.
- THÉVENOT, Laurent. 2006. *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*. Paris, La Découverte.
- THÉVENOT, Laurent. 2010. «Autorités et pouvoirs à l'épreuve de la critique. L'opprimant du 'gouvernement par l'objectif'», *Rassegna Italiana di Sociologia*, 4, traduction par N. Giustie L.Centemeri. URL : <http://desarrollo.sociologia.uahurtado.cl/wp-content/uploads/2012/01/Laurent-Thevenot-Autorites-et-pouvoirs-a-l-epreuve-de-la-critique.pdf>
- THÉVENOT, Laurent. 2011. «Grand résumé de L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement, Paris, La Découverte, 2006», *SociologieS* [en ligne], mis en ligne le 06 juillet 2011. URL : <http://sociologies.revues.org/3572> : [en version imprimée] 1-13.