



LE THÉÂTRE FAIT-IL DE NOUS DES ACTEURS ?

**COMMENT LA PRATIQUE DU THÉÂTRE AU SEIN
D'UNE TROUPE AMATEUR FAVORISE-T-ELLE
L'ACQUISITION DE RESSOURCES SPÉCIFIQUES
TRANSFÉRABLES DANS L'EXERCICE DE LA CITOY-
ENNETÉ, ET PLUS PARTICULIÈREMENT DANS CE QUI
A TRAIT À LA DÉMOCRATIE PARTICIPATIVE ?
RESSENTIS ET PERCEPTIONS DES PARTICIPANTS.**

*Réalisé par : Manon Migy
Promotion : BAC 12 ASC PT
Sous la direction de : Nicole Fumeaux*

Prilly, 31 mai 2016

REMERCIEMENTS

Que ce soit sur le devant de la scène ou en coulisse, de nombreuses personnes ont participé à la réalisation de ce travail. Je tiens à remercier chaleureusement...

... les huit personnes que j'ai interrogées. En acceptant d'endosser le rôle principal de cette recherche, ils l'ont tout simplement rendue possible.

... ma Directrice de Travail de Bachelor, Nicole Fumeaux. Par ses précieux conseils, sa patience et sa compréhension elle a su me guider dans cette première mise en scène.

... mon ami, Clément Schaller pour son soutien bien sûr, mais surtout pour le regard extérieur qu'il a porté sur ma démarche. Tel un premier public, il m'a permis de perfectionner mon travail.

... mes parents, pour leur présence en coulisse tout au long de ce travail, que ce soit en prêtant une oreille attentive à mes nombreuses réflexions ou en acceptant de relire et de corriger ce document.

... Stéphanie Ribeaud, technicienne hors pair. En réalisant la mise en page de ce travail, elle y a ajouté une touche esthétique bienvenue.

... mes amis et mes colocataires. Leurs encouragements et leur disponibilité durant les moments de pause ont su rendre la réalisation de ce travail bien plus agréable.

LANGAGE

Dans ce document, l'usage du masculin pour désigner des personnes a été préféré, ceci dans l'unique but d'alléger le texte.

Tout au long de ce travail, le mot troupe est employé pour désigner les collectifs de théâtre amateur, et ce quel que soit le terme que ces collectifs utilisent pour se définir eux-mêmes (compagnie, association, etc.). Ce choix vise à garantir l'anonymat des personnes interrogées.

AVERTISSEMENT

Les opinions émises dans ce travail n'engagent que leur auteur. Je certifie avoir personnellement écrit ce Travail de Bachelor et ne pas avoir eu recours à d'autres sources que celles référencées. Tous les emprunts à d'autres auteurs, que ce soit par citation ou paraphrase, sont clairement indiqués. Le présent travail n'a pas été utilisé dans une forme identique ou similaire dans le cadre de travaux à rendre durant les études. J'assure avoir respecté les principes éthiques tels que présentés dans le Code éthique de la recherche.

RÉSUMÉ

Qui n'a jamais entendu parler des nombreuses vertus du théâtre ? Rendant certains plus sûrs d'eux-mêmes, ôtant à d'autres leur timidité, la pratique théâtrale va jusqu'à être utilisée comme un outil de développement personnel. Mais qu'en pensent réellement ceux qui pratiquent le théâtre ? Quelles ont été leur motivations pour débiter cette pratique artistique ? Et quelles sont les ressources qu'ils pensent avoir acquises par ce biais ? C'est l'envie d'aller vérifier ce qu'affirme le sens commun qui est à la base de ce travail.

Mais cette curiosité va plus loin et ne peut se satisfaire d'un recensement des ressources acquises par le biais du théâtre. C'est pourquoi cette recherche explore les liens entre théâtre et citoyenneté. Existe-t-il un transfert des ressources acquises par le théâtre dans la vie quotidienne des comédiens ? Si oui, ces apports rendent-ils les participants plus aptes à exercer leur citoyenneté ? Peut-on transposer les ressources acquises par le biais du théâtre dans le concept de démocratie participative ?

Une présentation des différentes notions clés permet de se plonger dans la thématique de ce travail et d'en comprendre les enjeux. Ensuite, place au vécu. Huit comédiens amateurs jurassiens livrent leur ressenti sur les apports de la pratique théâtrale. À travers leurs confidences, ce travail tente de découvrir si la pratique du théâtre fait d'eux de meilleurs acteurs de la société.

MOTS-CLÉS

Théâtre, citoyenneté, démocratie participative, ressources, participation, acteur, espace public, pratique théâtrale, implication, transfert de ressources.

TABLE DES MATIÈRES

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | INTRODUCTION | 5 |
| 1.1 | Motivations personnelles | 5 |
| 1.2 | Motivations professionnelles | 6 |
| 1.3 | Question de recherche | 7 |
| 1.4 | Objectifs de la recherche | 8 |
| 2 | CADRE THÉORIQUE | 9 |
| 2.1 | Citoyenneté | 9 |
| 2.1.1 | Introduction | 9 |
| 2.1.2 | Origines de la citoyenneté | 9 |
| 2.1.3 | Définition stricte | 11 |
| 2.1.4 | Définition élargie | 17 |
| 2.2 | Théâtre | 19 |
| 2.2.1 | Définition | 19 |
| 2.2.2 | La pratique du théâtre | 24 |
| 2.2.3 | Ressources pouvant être acquise par le biais du théâtre | 26 |
| 2.3 | Démocratie participative | 29 |
| 2.3.1 | Définition | 29 |
| 2.3.2 | Historique | 31 |
| 2.3.3 | Objectifs | 32 |
| 2.3.3 | Outils | 32 |
| 2.3.4 | Apports et critiques de la démocratie participative | 33 |
| 3 | MÉTHODOLOGIE | 36 |
| 3.1 | Hypothèses | 36 |
| 3.2 | Terrain | 37 |
| 3.3 | Population | 38 |
| 3.4 | Méthode de recherche | 39 |
| 3.5 | Limites de la recherche | 39 |
| 3.6 | Cadre éthique de la recherche | 40 |
| 4 | DÉROULEMENT DE LA RECHERCHE | 41 |
| 4.1 | Prise de contact | 41 |
| 4.2 | Déroulement des entretiens | 41 |

| | | |
|-------|--|----|
| 5 | ANALYSE DES DONNÉES RECUEILLIES | 42 |
| 5.1 | Motivations | 42 |
| 5.2 | Hypothèse 1 | 43 |
| 5.2.1 | Savoirs théoriques | 43 |
| 5.2.2 | Savoirs procéduraux | 44 |
| 5.2.3 | Savoir-faire procéduraux | 44 |
| 5.2.4 | Savoir-faire expérientiels | 45 |
| 5.2.5 | Savoir-faire sociaux | 47 |
| 5.2.6 | Savoirs cognitifs | 49 |
| 5.2.7 | Valeurs et attitudes | 50 |
| 5.3 | Synthèse de l'hypothèse 1 | 52 |
| 5.4 | Hypothèse 2 | 53 |
| 5.4.1 | La vie quotidienne | 53 |
| 5.4.2 | La vie professionnelle | 54 |
| 5.4.3 | La vie en société | 55 |
| 5.4.4 | La vie associative | 55 |
| 5.5 | Synthèse de l'hypothèse 2 | 56 |
| 5.6 | Hypothèse 3 | 57 |
| 5.6.1 | Éléments en lien avec la citoyenneté | 57 |
| 5.6.2 | Synthèse des éléments en lien avec la citoyenneté | 62 |
| 5.6.3 | Éléments en lien avec la démocratie participative | 63 |
| 5.6.4 | Synthèse des éléments en lien avec la démocratie participative | 68 |
| 5.7 | Synthèse générale | 69 |
| 6 | BILAN DE LA RECHERCHE | 71 |
| 6.1 | Évaluation de la méthode et des outils | 71 |
| 6.2 | Apprentissages réalisés | 72 |
| 7 | CONCLUSION | 74 |
| 8 | SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES | 75 |
| 8.1 | Ouvrages | 75 |
| 8.2 | Articles et supports de COurs | 76 |
| 8.3 | Sites internet | 77 |
| 9 | ANNEXES | 78 |
| 9.1 | Canevas d'entretien | 78 |
| 9.2 | Grille d'analyse | 80 |
| 9.3 | Retranscriptions des entretiens | 84 |

1 INTRODUCTION

1.1 MOTIVATIONS PERSONNELLES

Le théâtre forum

L'envie de découvrir comment la pratique du théâtre peut avoir une influence sur l'exercice de la citoyenneté est partie d'un exemple concret : le théâtre forum. Ce théâtre participatif, développé par Augusto Boal¹, m'a été présenté il y a quelques années dans le cadre de ma maturité gymnasiale. J'y avais accordé une attention toute particulière, fascinée par la visée sociale de cette forme de théâtre et convaincue de son utilité. Toutefois, effectuer un Travail de Bachelor sur ce thème me semblait peu pertinent puisque de nombreux travaux ont déjà été rédigés à ce sujet.

Les expériences vécues à la HES-SO

« Participation à la Culture et Culture de la Participation », tel était le thème du forum école-terrain de la HES-SO de Sierre et de la plateforme romande de l'animation socioculturelle 2014. Ce titre illustre bien les questionnements et les enjeux qui se trament autour des relations entre l'animation socioculturelle et le domaine de la culture. Deux journées de débats et d'ateliers n'ont pas suffi à faire le tour de la question. Ceci m'a permis de réaliser combien les rapports entre l'animation et la culture étaient complexes et à quel point il me semblait important que ces deux domaines collaborent. Ceci a renforcé ma volonté d'orienter mon Travail de Bachelor autour du champ culturel.

Dans le cadre du semestre d'orientation, nous avons bénéficié d'une intervention de M. Lorenzo Malaguerra, directeur du Théâtre du Crochetan et chef du Service de la Culture de la ville de Monthey. Il nous a présenté, en quelques exemples concrets, sa vision des liens entre la culture et l'animation socioculturelle. Par le biais du théâtre, il souhaitait par exemple permettre aux habitants de Monthey de se réapproprier l'espace public. Ces quelques heures de présentation ont confirmé chez moi l'intuition qu'il existe une grande complémentarité entre les outils de l'animation et ceux du domaine artistique.

Le module OASIS que j'ai effectué à la HETS de Genève, a précisé l'orientation que je souhaitais donner à ce travail. Ce semestre d'étude portait sur le thème de la citoyenneté et, dans le cas du groupe de travail dont je faisais partie, sur la démocratie participative. La découverte de cette forme spécifique de démocratie tombait à point nommé. Durant ce module, nous avons tenté de découvrir ce qui pouvait faciliter, ou au contraire empêcher, l'accès à la démocratie participative au sein d'une commune donnée. Cela m'a permis de réaliser que certaines ressources sont absolument nécessaires lorsque l'on souhaite prendre part à la vie publique. Et cela a fait ressortir en moi l'envie de savoir si le théâtre pouvait participer à l'acquisition ou au renforcement de certaines de ces ressources.

Mes convictions

Au cours de mes études, j'ai réalisé que je crois fondamentalement au fait que le théâtre, ou d'autres formes de processus artistiques apportent un bénéfice à ceux qui le pratiquent. De plus, je suis convaincue que ce profit se ressent dans le quotidien de la personne, sur son entourage, dans ses actions et ses interactions, sa manière d'agir. Au final, mes convictions peuvent être résumées par cette citation de Sarah Kane : « Si le théâtre peut changer la vie de quelqu'un, par voie de conséquence, il peut certainement changer la société, puisque nous en faisons partie ». (Kane, 1997)

¹ Dramaturge, professeur, écrivain, théoricien, metteur en scène. Créateur de la méthode du théâtre de l'opprimé, homme de théâtre et homme politique, il est l'une des figures majeures du théâtre brésilien de la seconde moitié du XX^e siècle et du théâtre contemporain international. (Chatelain, 2010, p.213)

C'est ainsi que j'ai décidé d'orienter mon Travail de Bachelor autour de cette affirmation. Moins pour tenter de la vérifier que pour comprendre comment la pratique du théâtre peut avoir une influence sur ceux qui l'exercent ainsi que sur leur positionnement dans la société.

1.2 MOTIVATIONS PROFESSIONNELLES

Le théâtre

Le premier lien que je peux établir entre mon sujet de travail et le travail social est orienté autour de la notion de théâtre et plus précisément de la pratique du théâtre. En effet, le théâtre est utilisé depuis de nombreuses années comme un outil par les travailleurs sociaux. C'est dans les années soixante qu'apparaissent les premières formes de thérapies par le théâtre et par la suite, l'utilisation de cette forme d'art dans le domaine du social ne fera qu'augmenter. Aujourd'hui, le théâtre est utilisé dans de nombreux domaines relevant tant de l'éducation que de la thérapie et investit des lieux aussi différents que les écoles, les prisons, les foyers, les entreprises ou les hôpitaux. Dubois parle d'une expansion « des usages sociaux du théâtre en dehors du théâtre. » (Dubois, 2011, p.13) Mais l'évolution des pratiques va plus loin que la simple instrumentalisation du théâtre par le social, puisque le théâtre se découvre peu à peu une visée sociale. En effet, de plus en plus de troupes professionnelles reconnaissent l'importance de sortir le théâtre de ses murs pour l'amener dans les différentes institutions. Les apports du théâtre pour ceux qui le pratiquent tendent à être reconnus par de nombreux domaines et les rapports entre les professionnels du social et ceux du théâtre semblent amenés à devenir plus fréquents. Il me paraît intéressant de comprendre ce que le théâtre peut amener en termes de ressources ou de bienfaits à ceux qui le pratiquent. En effet, le travailleur social, devant l'émergence d'une tendance forte, ne doit-il pas se questionner et appréhender au mieux cette nouvelle pratique?

On peut approfondir ce lien entre théâtre et travail social en se penchant sur la relation particulière qu'entretiennent l'art et l'animation socioculturelle. Ici aussi, le théâtre peut être vu comme un outil, par lequel les animateurs travaillent à atteindre leurs objectifs. En animation, l'art peut être utilisé comme un simple média, comme une forme d'expression ou comme un moyen permettant la création de lien. Il est instrumentalisé, au service de l'animation. Mais l'art peut également être un véritable support des objectifs à atteindre quand, par exemple, le professionnel en animation et l'artiste « *co-conceptualisent un projet d'art à caractère social dans l'espace public qui vise un changement social avec la population* ». (Fumeaux & Waldis, 2011) Comprendre comment les personnes qui pratiquent un art, le théâtre dans ce cas précis, en ressentent les effets permet de saisir le fonctionnement de ces outils et d'en définir l'efficacité.

Mais en animation, l'art est plus qu'un outil ; il est un domaine d'intervention puisque l'un des champs de notre métier n'est autre que celui de la culture. (Della Croce, Libois & Mawad, 2011, p.77) Il s'agit encore de l'un des domaines émergents de l'animation socioculturelle et le resserrement des liens entre culture et animation est l'un des enjeux de notre profession aujourd'hui. En 2014, il s'agissait du thème choisi pour le forum école-terrain de la HES-SO de Sierre et la plateforme romande de l'animation socioculturelle. Le titre de ces journées « Participation à la Culture, Culture de la Participation » résume bien les enjeux qui se trament autour de cette thématique. La question qui se pose aujourd'hui est de savoir quel rôle l'animateur peut jouer dans le domaine de la culture, comment dépasser le statut de « médiateur culturel » qui lui est souvent attribué ? Pour cela, il semble important de comprendre ce que l'art peut amener à ceux qui le pratiquent et comment cette pratique peut influencer leur positionnement au sein de la société.

La citoyenneté

Le second lien entre ma thématique de recherche et le travail social se situe autour de la notion de citoyenneté. Derrière cette notion se regroupent des termes comme la participation, la sociabilité, l'appropriation de l'espace public ou encore l'empowerment. Ces différentes notions sont pour moi des éléments fondamentaux du travail social. L'un des objectifs de notre métier n'est-il pas en effet de permettre à tout un chacun d'être intégré à la société, de participer, dans une mesure plus ou moins grande, au monde qui l'entoure ? Que ce soit à travers l'éducation, le service social ou l'animation socioculturelle, permettre à chacun d'exercer au maximum ses droits citoyens est une des valeurs qui guide l'action du travailleur social, voire un but en soi. Les moyens utilisés dans les différentes professions sont bien entendu très différents, mais il semble évident que les trois orientations du travail social se reconnaissent dans ces différentes notions.

Sous l'angle spécifique de l'animation socioculturelle, ces différents termes revêtent une importance encore plus grande. En effet, si l'accès à la participation ou le renforcement de la citoyenneté peuvent être définies comme des valeurs des travailleurs sociaux au sens large, pour les animateurs socioculturels, il s'agit de véritables objectifs. Derrière ces différentes notions se dessinent même d'autres thématiques comme l'intégration et par conséquent les liens qui existent ou qui se créent entre les individus, liens dont la création et le maintien sont la base même de l'animation socioculturelle.

Ce Travail de Bachelor me permet donc d'explorer les liens entre pratique artistique et vie citoyenne, deux thèmes très en lien avec l'animation. À travers ma recherche, je mets en évidence ces liens et tente de comprendre comment la pratique artistique peut avoir un effet sur la participation des citoyens à leur environnement. Cette mise en lumière des effets de la pratique artistique permet aux travailleurs sociaux de mieux comprendre les mécanismes reliant l'art au travail social et de tirer le meilleur profit des outils dont ils disposent.

1.3 QUESTION DE RECHERCHE

Mes motivations me poussaient à explorer le lien entre pratique artistique et citoyenneté. Il s'agissait de comprendre comment le fait de pratiquer un art permet d'acquérir des ressources et de découvrir si celles-ci sont transférables dans la vie quotidienne et citoyenne, et plus particulièrement dans la démocratie participative.

Pour cibler un peu mon travail, j'ai décidé de spécifier la forme de théâtre à travers laquelle j'allais illustrer ma question de recherche. J'ai défini le théâtre amateur comme terrain de cette recherche. Ce choix s'explique par la volonté de découvrir les effets que le théâtre peut avoir sur une personne ordinaire, sur monsieur et madame « Tout-le-Monde ». De plus, en étudiant la littérature consacrée au théâtre, il apparaît que le théâtre amateur est un champ relativement peu exploré. Peu d'ouvrages y sont consacrés et peu de travaux de recherche en ont fait leur terrain d'études. Enfin, comme l'explique Brecht, il est à la base de tout théâtre professionnel puisque selon lui *« quiconque veut sérieusement étudier l'art du théâtre et sa fonction sociale fera bien de considérer également les formes variées que prend le jeu théâtral en dehors des grandes institutions, c'est-à-dire considérer les efforts spontanés, informes et embryonnaires des amateurs. »* (Brecht, 1941, cité dans Mervant-Roux, 2004, p.8)

Une fois le terrain défini, je me suis intéressée à la méthode. J'ai réalisé alors qu'il serait extrêmement difficile d'observer l'acquisition de ressources de manière scientifique, objective. J'ai donc décidé de me tourner vers les effets perçus par les pratiquants eux-mêmes, d'interroger leur ressenti, de me baser sur leur vision des choses.

Ceci a conduit à poser la question de recherche suivante :

*Comment la pratique du théâtre au sein d'une troupe amateur favorise-t-elle l'acquisition de ressources spécifiques transférables dans l'exercice de la citoyenneté, et plus particulièrement dans ce qui a trait à la démocratie participative ?
Ressentis et perceptions des participants.*

1.4 OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

Ce travail comporte plusieurs aspects distincts bien qu'interdépendants: un approfondissement théorique, une recherche empirique et une analyse des données. J'ai défini l'ensemble des objectifs de ma recherche selon ces aspects.

Approfondissement théorique

Concernant la lecture et l'analyse de différents ouvrages en lien avec ma thématique, les objectifs visés sont les suivants:

- Identifier les notions en lien avec la question de recherche : la pratique du théâtre, la notion de citoyenneté et celle de démocratie participative.
- Définir et approfondir ces différentes notions.
- Appréhender les liens existant entre ces différentes notions.

Recherche empirique

Pour ce qui est du travail de recherche, il poursuit les objectifs suivants:

- Interroger les participants sur les ressources que la pratique du théâtre les a amenés à développer.
- Interroger les participants sur l'existence d'un éventuel transfert de ces compétences dans des situations de la vie quotidienne.
- Questionner les participants sur ces situations de vie quotidienne afin d'identifier si certaines sont de nature citoyenne.

Analyse des données recueillies

L'analyse des données, vise quant à elle à :

- Définir dans quelle mesure les participants identifient l'acquisition de ressources par le biais de leur pratique artistique.
- Définir si les participants utilisent les ressources acquises par le biais du théâtre dans des situations de leur vie quotidienne
- Définir si les ressources identifiées par les participants sont en lien avec l'exercice de la citoyenneté et avec la démocratie participative.

2 CADRE THÉORIQUE

2.1 CITOYENNETÉ

2.1.1 INTRODUCTION

Que ce soit dans la bouche des politiques, des animateurs socioculturels ou des organisateurs d'évènements, l'usage de la notion de citoyenneté est aujourd'hui largement répandu. Le nombre de significations placées derrière ce mot rend sa définition difficile. Bouguerra déclare d'ailleurs concernant la définition de la citoyenneté qu'«*elle ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes: ses acceptions sont nombreuses (citoyenneté juridique, statutaire, effective...), son aire sémantique et notionnelle fort complexe tant elle tient à la fois à la nationalité, à la nation, à la patrie, à la communauté de destin, au droit, voire aux représentations.*» (Bouguerra, 1999) Schnapper s'étonne quant à elle de la popularité que rencontre à nouveau cette notion: «*Le terme de citoyen, dont la Révolution avait déjà fait un usage enthousiaste et parfois excessif, est revenu à la mode depuis quelques années d'une manière insistante, sinon obsédante, dans les pays démocratiques. Sous forme d'adjectif, on la voit accolé à toutes sortes de mots, on parle ainsi sans sourire de rencontre citoyenne, d'action citoyenne ou même de café citoyen.*» (Schnapper, 2000, p.9)

L'utilisation de ce terme à tout va implique qu'on lui attribue plusieurs significations, certaines élargies, voire erronées. Toutefois, deux acceptations principales semblent se distinguer: celle, officielle, définie par les dictionnaires, l'État et une majorité des auteurs ayant écrit sur le sujet et celle, plus populaire, utilisée dans le langage courant.

Afin de définir de quelle «citoyenneté» il sera fait état dans ce travail, il semble intéressant de passer en revue les origines de ce mot. Le premier chapitre de ce travail permettra de comprendre comment ce mot a acquis la signification qui est la sienne aujourd'hui. Le chapitre suivant s'intéresse à la définition de la citoyenneté et à ses caractéristiques, au sens officiel du terme. Dans le troisième chapitre, une définition «élargie» de la citoyenneté sera proposée.

2.1.2 ORIGINES DE LA CITOYENNETÉ

La citoyenneté n'a pas de définition figée dans le temps. Schnapper l'explique ainsi: «*La citoyenneté n'est pas une essence donnée une fois pour toutes, qu'il importerait de maintenir et de transmettre. C'est une construction historique.*» (Schnapper, 2000, p.139) La citoyenneté de l'époque grecque n'est pas la même que la citoyenneté romaine et toutes deux ne partagent que certaines caractéristiques avec celle d'aujourd'hui. La signification que prend ce mot est donc liée au contexte dans lequel il est utilisé. Au fil du temps, le sens de ce mot a profondément évolué. Les chapitres suivants permettront de passer en revue quelques-unes des grandes étapes de la construction de ce concept. La structure et une partie du contenu de ces chapitres se basent sur l'ouvrage de Schnapper, «Qu'est-ce que la citoyenneté». (2000)

Grèce antique

Il est possible d'attribuer la paternité de la citoyenneté au peuple grec. En effet, c'est l'invention de leur système politique qui a permis l'avènement de la notion de citoyen. Schnapper l'explique ainsi: «*L'invention de la Cité grecque, ou polis, c'est l'invention de l'idée de citoyen. Les Grecs ont pensé, à travers la Cité, l'émergence du politique comme domaine autonome de la vie collective. Ils ont conçu l'idée d'une société politique abstraite distincte de la société réelle, formée d'individus concrets.*» (Schnapper, 2000, p.12) Dans la Grèce antique, les citoyens étaient donc les membres de la cité, ceux qui prenaient part à la vie politique de celle-ci. L'un des aspects positifs de cette vision de la citoyenneté est le fait

que les citoyens étaient considérés comme égaux les uns par rapport aux autres. Ce principe porte le nom d'isonomie et est expliqué ainsi par la philosophe Meheut: *«C'est l'égalité de tous, l'idée de remettre les choses au départ comme si chacun n'avait pas d'avantage par rapport aux autres, égalité d'ordre politique et non pas sociale. Quand il s'agit des affaires communes, chacun est considéré comme ayant autant de jugement que tout autre pour savoir ce qui convient au bien commun.»* (Meheut, 2000, p.66)

Bien que ce système comporte plusieurs avantages, ses limites apparaissent également assez rapidement. En effet, une très grande part de la société se voyait refuser l'accès à la citoyenneté. Les femmes, les étrangers, les esclaves, un grand nombre d'habitants ne pouvaient être considérés comme citoyens. De plus, le statut de citoyens se transmettait de père en fils. Il est évident que la participation politique était dès lors réservée à une forme d'élite, formée des descendants des grandes familles de la cité. Les citoyens évoluaient entre eux, dans un cercle très fermé.

Si l'idée de définir la citoyenneté comme étant le fait d'appartenir à une cité, à un État-nation, peut se rapprocher de la définition que l'on en fait aujourd'hui, la forme très exclusive pratiquée par les Grecs s'en éloigne tout autant.

Rome antique

Bien que les Grecs aient «fondé» la notion de citoyenneté, les Romains ont le mérite d'en avoir proposé une vision plus ouverte. En effet, dans leur système d'organisation politique, le citoyen n'était plus simplement un membre de la cité, il était un sujet de droit. Il avait, à ce titre, un certain nombre de droits et de devoirs.

Le système politique romain était entièrement organisé par le droit, la loi devenant le moyen de régulation au sein de l'Empire. Schnapper explique cela ainsi: *«Dans l'Empire devenu immense, il ne s'agissait plus d'organiser la vie et les conflits entre des groupes d'individus réels, mais de régler les relations entre des sujets de droit.»* (Schnapper, 2000, p.15) Ce système se révélait également plus ouvert puisqu'il s'était détaché de la notion de lien de filiation, nécessaire à l'obtention de la citoyenneté grecque. Schnapper détaille cela en ces termes: *«Dès lors était posé le principe que les étrangers pouvaient accéder à une société politique définie en terme juridique. La nature juridique du statut de citoyen permettait, par définition, d'inclure progressivement les éléments étrangers.»* (Schnapper, 2000, p.15)

Cette vision romaine de la citoyenneté, plus universelle, détachée du critère unique de filiation en vigueur chez les Grecs, se rapproche passablement de la définition actuelle de la citoyenneté.

Époque moderne

En ce qui concerne l'évolution du terme de citoyenneté après cette époque romaine, Schnapper la résume ainsi: *«La vocation universelle de la citoyenneté a été reprise sur un autre plan et portée par le message universaliste de la chrétienté.»* (Schnapper, 2000, pp.15-16) Et pour ce qui est de son développement au cours de l'époque moderne, Martiniello l'explique de la façon suivante: *«La notion de citoyenneté s'est développée en même temps que se développait et que se propageait l'État-nation à partir du 18^e siècle.»* (Martiniello, 1999, p.13)

Schnapper avance que cette citoyenneté moderne serait inspirée de la forme romaine et que *«ce qui caractérise la citoyenneté moderne, par rapport à d'autres organisations politiques fondées sur des principes religieux, dynastiques ou ethniques, c'est son ouverture potentielle.»* (Schnapper, 2000, p.148) La conception moderne de la citoyenneté se veut plus universelle, plus ouverte que par le passé. Elle n'est plus réservée à une élite, ou à la gent masculine. Les propos de Martiniello viennent toutefois contredire quelque peu cette vision. Il affirme ainsi que *«les droits associés à la citoyenneté et à la participation citoyenne sont fondés sur l'appartenance de l'individu à une communauté politique nationale: l'État-*

nation. En d'autres mots, la citoyenneté est en principe réservée par chaque État à ses ressortissants, à ses nationaux et à eux seuls.» (Martiniello, 1999, pp.13-14)

La suite de ce travail va plutôt dans le sens de Martiniello. En effet, la définition ci-dessous montre que, même si sur le papier l'accès à la citoyenneté semble très ouvert, une partie de la population se voit toujours refuser l'accès à la citoyenneté ou alors ne parvient pas à exercer son action de citoyen. Pour comprendre cela, il faut se pencher sur la définition moderne de la citoyenneté.

2.1.3 DÉFINITION STRICTE

La définition de la citoyenneté donnée par le dictionnaire le Robert apporte un résumé de la définition officielle de la citoyenneté puisqu'elle y est présentée comme la «*qualité de citoyen*». Pour ce qui est de la définition du citoyen, le Robert se montre un peu plus précis et en dit: «*Personne jouissant, dans l'État dont il relève, des droits civils et politiques, et notamment du droit de vote (par opposition aux étrangers).*» (Le Robert, 2010) La Constitution fédérale de la Confédération Suisse donne une définition allant dans le même sens puisqu'elle déclare: «*A la citoyenneté suisse toute personne qui possède un droit de cité communal et le droit de cité du canton.*» (Constitution fédérale, Art. 37, al. 1)

Au vu de ces deux définitions, il apparaît rapidement que derrière le terme de citoyenneté se cachent différentes composantes, différentes facettes qui se complètent et qui, ensemble, forment la signification stricte de la citoyenneté. Marshall (1950), considéré comme l'un des auteurs majeurs sur le sujet, et cité dans le document «Éducation à la citoyenneté mondiale» en identifie trois: une composante juridique, une composante politique et une composante sociale. (Marshall, 1950, cité dans Fondation Éducation et Développement, 2010, p.9) Pour lui, chacune de ces composantes est rattachée à des droits et des responsabilités spécifiques. Schnapper propose la même structure en mettant toutefois un sens légèrement différent sur la composante sociale. Martiniello (1999), reprenant Leca (1991), utilise également cette classification puisqu'il déclare: «*Pour l'heure, considérons que la citoyenneté moderne se caractérise par un ensemble de trois traits énoncés par Jean Leca.*» (Martiniello, 1999, p.13) Ces trois traits se résument par un statut juridique, un rôle politique et un ensemble de qualités morales.

La définition stricte de la citoyenneté s'appuiera donc sur cette classification en trois catégories. Toutefois, chacun des auteurs ayant utilisé un terme différent pour nommer ces catégories, il a été fait le choix, pour ce travail, de parler d'«aspects» de la citoyenneté.

2.1.3.1 L'ASPECT JURIDIQUE

L'aspect le plus évident et le premier identifié par les auteurs, est l'aspect juridique de la citoyenneté. Pour Martiniello, «*il s'agit tout d'abord d'un statut juridique conférant des droits et des devoirs civils, politiques et sociaux aux membres d'une collectivité politique.*» (Martiniello, 1999, p.13) Schnapper reprend elle aussi cette idée: «*Le citoyen est un sujet de droit. Il dispose à ce titre de droits civils et politiques. [...] En revanche, il a l'obligation de respecter les lois, de participer aux dépenses collectives en fonction de ses ressources et de défendre la société dont il est membre, si elle se trouve menacée.*» (Schnapper, 2000, p.10) Le citoyen est donc un individu, possédant le droit de cité communal et cantonal et ayant, à ce titre, un certain nombre de droits et d'obligations. Mais quels sont-ils? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de se pencher sur la Constitution fédérale.

Le citoyen suisse est un sujet de droit. Par conséquent, il bénéficie de ce que l'on nomme les droits fondamentaux. Ce sont les droits essentiels et inaliénables de la personne humaine. Il s'agit aussi d'une protection des individus contre les atteintes de l'État. Ces droits fondamentaux sont composés de trois grandes catégories. Les libertés individuelles, les garanties et les droits sociaux.

Les libertés individuelles

Il s'agit de droits visant à protéger la liberté de chacun dans un certain nombre de domaines. Ces libertés assurent l'absence d'ingérence de l'État dans la sphère privée des individus.

Quelques exemples de libertés individuelles:

- Art. 16 Cst., Liberté d'opinion et d'information
«Toute personne a le droit de former, d'exprimer et de répandre librement son opinion. Toute personne a le droit de recevoir librement des informations.»
- Art. 17 Cst., Liberté des médias
«La liberté de la presse, de la radio et de la télévision est garantie. La censure est interdite.» (Constitution, art. 17)
- Art. 18 Cst., Liberté de la langue
«La liberté de la langue est garantie.»
- Art. 22 Cst., Liberté de réunion
«Toute personne a le droit d'organiser des réunions, d'y prendre part ou non.»
- Art. 23 Cst., Liberté d'association
«Toute personne a le droit de créer des associations, d'y adhérer ou d'y appartenir et de participer aux activités associatives.» (Constitution, art. 23)

Les garanties de l'État de droit

Il s'agit de garantie visant la protection du citoyen, notamment envers l'ingérence de l'Etat et sa neutralité.

Quelques exemples de garanties:

- Art. 8 Cst., Garantie du principe d'égalité
«Tous les êtres humains sont égaux devant la loi».
- Art. 9 Cst., Protection contre l'arbitraire et protection de la bonne foi
«Toute personne a le droit d'être traitée par les organes de l'État sans arbitraire et conformément aux règles de la bonne foi.»
- Art. 29 Cst., Garanties générales de procédure
«Toute personne a droit, dans une procédure judiciaire ou administrative, à ce que sa cause soit traitée équitablement et jugée dans un délai raisonnable.»
- Art. 30 Cst., Garantie de procédure judiciaire
«Toute personne dont la cause doit être jugée dans une procédure judiciaire a droit à ce que sa cause soit portée devant un tribunal établi par la loi, compétent, indépendant et impartial. Les tribunaux d'exception sont interdits.»

Les droits sociaux

Il s'agit de droits ayant pour but de permettre une vie décente à chacun.

Quelques exemples de droits sociaux:

- Art. 12 Cst., Droit d'obtenir de l'aide dans des situations de détresse
«Quiconque est dans une situation de détresse et n'est pas en mesure de subvenir à son entretien a le droit d'être aidé et assisté et de recevoir les moyens indispensables pour mener une existence conforme à la dignité humaine.»

- Art. 19 Cst., Droit à un enseignement de base
«Le droit à un enseignement de base suffisant et gratuit est garanti.»

Les buts sociaux

En plus de ces droits, la Constitution énumère un certain nombre de garanties que la Confédération s'engage à soutenir. Ces garanties sont appelées buts sociaux et sont déclinées de la manière suivante dans la Constitution fédérale:

Art. 41 Cst.

- La Confédération et les cantons s'engagent, en complément de la responsabilité individuelle et de l'initiative privée, à ce que:
 - toute personne bénéficie de la sécurité sociale;
 - toute personne bénéficie des soins nécessaires à sa santé;
 - les familles en tant que communautés d'adultes et d'enfants soient protégées et encouragées;
 - toute personne capable de travailler puisse assurer son entretien par un travail qu'elle exerce dans des conditions équitables;
 - toute personne en quête d'un logement puisse trouver, pour elle-même et sa famille, un logement approprié à des conditions supportables;
 - les enfants et les jeunes, ainsi que les personnes en âge de travailler puissent bénéficier d'une formation initiale et d'une formation continue correspondant à leurs aptitudes;
 - les enfants et les jeunes soient encouragés à devenir des personnes indépendantes et socialement responsables et soient soutenus dans leur intégration sociale, culturelle et politique.
- La Confédération et les cantons s'engagent à ce que toute personne soit assurée contre les conséquences économiques de l'âge, de l'invalidité, de la maladie, de l'accident, du chômage, de la maternité, de la condition d'orphelin et du veuvage.
- Ils s'engagent en faveur des buts sociaux dans le cadre de leurs compétences constitutionnelles et des moyens disponibles. Aucun droit subjectif à des prestations de l'État ne peut être déduit directement des buts sociaux.

Ainsi, pour cet aspect juridique de la définition de la citoyenneté, le terme se rapproche grandement de la notion de nationalité. Être citoyen signifie avant tout être un sujet de l'État-nation, ce qui implique que le citoyen reconnu a un certain nombre de droits et de devoirs au sein de cet État. En ce sens-là, la citoyenneté est un statut, un fait établi, un élément passif. Il s'agit là de la condition d'accès à la citoyenneté.

2.1.3.2 L'ASPECT POLITIQUE

Au-delà de cet aspect juridique, une part importante de la notion de citoyenneté se situe également dans la facette politique de ce terme. Schnapper explique à ce sujet: «*La citoyenneté est aussi le principe de la légitimité politique. Le citoyen n'est pas seulement un sujet de droit individuel. Il est détenteur d'une part de la souveraineté politique.*» (Schnapper, 2000, p.10) Martiniello explique cela en d'autres mots: «*La citoyenneté suppose donc une certaine "compétence politique", c'est-à-dire la capacité pour le citoyen d'utiliser son statut pour défendre ses intérêts (...) dans le jeu politique de sa société d'appartenance.*» (Martiniello, 1999, p.13)

Cette part de la souveraineté politique, dont les citoyens sont détenteurs, cette possibilité d'agir pour défendre son intérêt est liée à une catégorie de droits fondamentaux bien spécifique. Il s'agit des droits politiques. Ceux-ci donnent aux citoyens la possibilité de

devenir de véritables acteurs de la vie politique, que ce soit en élisant ses représentants, en se faisant élire ou en votant sur les différents objets soumis au peuple. Mais en Suisse, les possibilités offertes aux citoyens sont plus étendues encore. Dans le livre «les Institutions politiques suisses», Vincent Golay l'explique ainsi: *«La Suisse est un Etat à part en ce qui concerne les droits politiques. Grâce à la démocratie directe, ces droits sont particulièrement étendus dans notre pays.»* (Golay & Mix&Remix, 2012, p.20)

Pour bien comprendre les particularités du système politique suisse ainsi que les possibilités de participation dont bénéficient les citoyens, il est intéressant de passer en revue l'ensemble des droits politiques suisses.

Les droits politiques fondamentaux

Toutes les démocraties occidentales garantissent, par le biais de leur constitution, un certain nombre de droits politiques fondamentaux. Ceux-ci sont au nombre de trois.

- Droit de vote
«Le citoyen peut choisir entre l'acceptation, le rejet ou l'abstention lors d'une consultation. Les autorités doivent respecter le choix de la majorité.»
- Droit d'élection
«Les citoyens choisissent librement leurs représentants lors des élections.»
- Droit d'éligibilité
«Tout citoyen peut être candidat à un poste attribué par élection.» (Golay & Mix&Remix, 2012, p.20)

Les droits politiques spécifiques à la Suisse

En Suisse, il existe deux autres droits qui renforcent les possibilités d'actions des citoyens en ce qui concerne les affaires publiques.

- Droit de référendum
«Les citoyens peuvent demander une consultation populaire sur un texte législatif voté par le Parlement. Ce droit existe aux niveaux fédéral, cantonal et parfois communal.»
- Droit d'initiative
«Les citoyens peuvent proposer une modification partielle ou totale de la Constitution fédérale. Ce droit existe aux niveaux fédéral et cantonal.» (Golay & Mix&Remix, 2012, p.20)

Il apparaît donc que les possibilités, pour le citoyen suisse, de s'impliquer activement dans les affaires de l'État sont nombreuses. La Suisse, de par son système de démocratie directe, laisse une place importante au peuple, place que ce dernier est libre d'occuper ou non. En effet, bien qu'il existe la notion de devoir civique, il n'existe aucune sanction dans le cas où celui-ci n'est pas respecté, à part dans le canton de Schaffhouse où l'abstention est punie par une amende. Libre à chacun de participer activement ou d'assister de manière passive aux décisions concernant son pays, son canton ou sa commune.

Mais s'il est des personnes ayant accès aux droits politiques et ne souhaitant pas les faire valoir, l'inverse existe aussi. En effet, l'accès aux droits politiques n'est pas donné à toute personne qui souhaiterait l'obtenir. Il est régi par des règles strictes. La Constitution fédérale les définit ainsi: *«Tous les Suisses et toutes les Suissesses ayant 18 ans révolus qui ne sont pas interdits pour cause de maladie mentale ou de faiblesse d'esprit ont les droits politiques en matière fédérale. Tous ont les mêmes droits et devoirs politiques.»* (Constitution fédérale, Art. 136, al. 1) Certaines franges de la population restent exclues du système politique, notamment les mineurs et les étrangers. Dans certains cantons toutefois, la possibilité est donnée aux étrangers ou aux jeunes à partir de 16 ans de faire entendre leur voix politique au niveau cantonal et communal. Il existe également, au niveau national, une forme mineure de droit politique ouverte à tous: le droit de pétition.

Le droit de pétition

Il s'agit d'une forme de droit politique ayant une influence minimale sur les autorités, mais qui mérite toutefois d'être développée dans ce travail, puisqu'il s'agit de l'unique droit ouvert à l'ensemble de la population.

- Droit de pétition

«Toute personne a le droit, sans qu'elle en subisse de préjudice, d'adresser des pétitions aux autorités. Les autorités doivent prendre connaissance des pétitions.»
(Art. 33)

À travers une pétition, c'est l'ensemble des habitants du pays qui peut faire entendre sa voix, y compris les mineurs et les étrangers. Cependant, son pouvoir d'action reste fortement limité. Bien que les autorités aient l'obligation d'en prendre connaissance, rien ne les oblige par la suite à agir.

Au vu des différents droits politiques détaillés ci-dessus, il apparaît donc que l'aspect politique de la citoyenneté est principalement lié au fait d'avoir un pouvoir d'action sur la société. Contrairement à l'aspect juridique de la citoyenneté qui peut être résumé par la notion de «statut» passif, la facette politique est fortement liée à l'action. Exerce sa citoyenneté celui qui exerce ses droits politiques, qui agit pour un changement dans les affaires publiques. L'aspect politique de la citoyenneté est donc celui qui explique en quoi consiste son exercice.

2.1.3.3 L'ASPECT SOCIAL

En parallèle des aspects juridique et politique développés ci-dessus, il est un aspect de la citoyenneté à ne pas négliger. Schnapper le nomme aspect social et le définit ainsi: *«La citoyenneté est également la source du lien social. Dans la société démocratique moderne, le lien entre les hommes n'est plus religieux ou dynastique, il est politique. Vivre ensemble, ce n'est plus partager la même religion ou être, ensemble, sujets du même monarque, ou être soumis à la même autorité, c'est être citoyens de la même organisation politique.»*
(Schnapper, 2000, p.10)

Selon cet aspect, la citoyenneté serait plus qu'un statut ou qu'un pouvoir donné aux citoyens sur les affaires de l'Etat, il s'agirait de la nouvelle forme de lien entre les individus ou les groupes. Cette vision est appuyée par Catherine Neveu, qui, citée par Cavaliere, propose de: *«considérer la citoyenneté comme un mode d'appartenance sociale dont la spécificité est d'être politique. En ce sens, le politique n'est pas seulement là où les intérêts s'affrontent, mais là où le sujet se construit dans son rapport au monde.»* (Neveu, 1997, cité dans Cavaliere, 2007, p.26) Martiniello apporte encore un élément lié à cet aspect social puisqu'il parle de *«la reconnaissance de l'existence et de la primauté d'un intérêt public que le citoyen défend.»* (Martiniello, 1999, p.13)

L'aspect social de la citoyenneté serait donc synonyme d'appartenance. Être citoyen c'est appartenir à un ensemble, être quelqu'un au sein d'une organisation et en ce sens se préoccuper de l'intérêt commun. Cet aspect découlerait des deux premiers puisque c'est par le fait d'être reconnu citoyen et par l'exercice des droits politiques que le citoyen construira cette forme d'appartenance.

Ces trois aspects de la citoyenneté sont donc liés, et ensemble ils aboutissent à la définition stricte de la citoyenneté. Cette définition pourrait être résumée ainsi : la citoyenneté est le fait, pour un individu, d'être reconnu en tant que citoyen d'un état, d'y exercer ses droits politiques et de bénéficier ainsi d'une forme d'appartenance.

2.1.3.4 LIMITES DE CETTE DÉFINITION

La prise en compte de ces trois aspects de la citoyenneté rend la définition de ce terme plus complète. Mais bien qu'elle permette d'en élargir grandement la compréhension, elle met en avant l'étroitesse de cette acceptation et permet d'en identifier les limites. Celles-ci sont au nombre de trois.

La perception que le citoyen a de son pouvoir

La première limite de la citoyenneté est liée à l'importance de l'influence que le citoyen pense avoir sur le système politique. Peut-il ressentir les effets de son implication? Se reconnaît-il dans les choix opérés par les autorités? Si ce n'est pas le cas, alors il existe le risque que le citoyen se détourne de son rôle politique et se contente d'un rôle passif dans les affaires de l'État. Le texte «Éducation à la citoyenneté mondiale : un guide pédagogique» explique cela de la manière suivante: *«La citoyenneté est intimement liée à la perception que le sujet a de son rôle social et du pouvoir dont il dispose. Si la citoyenneté n'est pas associée à une marge de pouvoir ayant des enjeux (ou n'est pas perçue comme telle), elle perd son sens et son attrait. Personne n'est dupe longtemps des exercices alibis de participation et de consultation.»* (Fondation Éducation et Développement, 2010, p.9).

Ainsi, le citoyen, s'il n'est pas conscient des effets que peut avoir son engagement au niveau politique, s'il ne ressent pas l'influence que lui et ses concitoyens peuvent avoir, ou s'il se sent trop éloigné des sujets discutés, peut en venir à adopter une attitude d'indifférence et à renier ses droits politiques. Ce manque d'influence perçue peut représenter une véritable limite à la vision stricte de la citoyenneté puisqu'un certain nombre de citoyens sont susceptibles de ne pas s'y reconnaître.

Les nouvelles formes d'appartenance

À l'heure où la mondialisation est une réalité bien ancrée, où les moyens de communication dépassent largement les frontières et où la mobilité des populations est devenue une tendance forte, il n'est pas rare que des citoyens ne se retrouvent plus dans l'appartenance à une seule nation. Qu'ils se sentent appartenir à plusieurs pays dans lesquels ils ont vécu, qu'ils revendiquent une identité à plus grande échelle (dans le cadre de l'Union européenne par exemple) ou qu'ils revendiquent une appartenance à un mouvement plutôt qu'à un pays, l'identité ne se définit plus aujourd'hui comme il y a cinquante ans.

Cavaliere, citant Beauregard et Bounds, l'explique ainsi: *les migrations déclenchées par la mondialisation, la naissance d'une société civile transnationale, liée notamment à l'opposition politique, l'émergence d'une identité européenne ont pour conséquence qu'un nombre croissant de personnes se ressentent citoyens de plusieurs États à la fois.* (Beauregard & Bounds, 2000, cité dans Cavaliere, 2007, p.20) Citant cette fois Sassen, elle avance aussi que: *«Sur un plan plus formel, l'apparition puis la forte croissance à partir des années 1990 de la double nationalité témoignent de l'obsolescence de l'idée de citoyenneté comme lien exclusif à un seul État-nation.»* (Sassen, 2002, cité dans Cavaliere, 2007, p.20)

Cette acceptation stricte de la citoyenneté semblerait ne plus être en adéquation avec le ressenti de la population. Cette perte de sens, et de reconnaissance est une seconde limite à la définition de la citoyenneté proposée ci-dessus.

L'exclusion d'une certaine part de la population

Comme expliqué précédemment, la définition stricte de la citoyenneté ne concerne qu'une part de la population. Cette vision de la citoyenneté la rapproche de la notion de nationalité et engendre ainsi l'exclusion de certaines populations.

Martiniello, citant d'autres auteurs, explique le rapprochement entre ces deux notions: «*Même si, sur le plan conceptuel, il n'y a, à l'origine aucun lien entre la citoyenneté et l'identité nationale* (Habermas in Van Steenberghe, 1994), *la citoyenneté et la nationalité sont la plupart du temps devenues juridiquement indiscernables* (Touraine, 1994). *La nationalité est la condition sine qua non pour avoir accès à la citoyenneté totale d'un État-nation [...].*» (Martiniello, 1999, p.14) Cet amalgame entre les deux notions, dont découle l'exclusion d'une part de la population, représente la troisième limite de la citoyenneté dans cette acceptation-là.

Tenant compte de tout cela, il apparaît que la définition de la citoyenneté proposée ci-dessus est assez réductrice, et exclusive. De plus, elle ne correspond pas réellement à l'utilisation qui en est faite dans le langage courant. Les cafés citoyens s'adressent-ils uniquement aux personnes étant reconnues comme citoyen de leur État? Va-t-on éviter l'appellation «démarche citoyenne» lorsqu'un projet commun est porté par un groupe formé de citoyens et de non-citoyens? Dans la pratique, il s'avère que non. Il semblerait alors que la citoyenneté ait acquis, au fil du temps, une signification plus large, plus ouverte. Une signification qui, sans renier les éléments détaillés ci-dessus, aurait évolué et se serait éloignée de son sens premier. Dans le cadre de ce travail, c'est bien cette forme élargie de citoyenneté qui est entendue. C'est pourquoi, en lien avec les éléments décrits ci-dessus et à l'aide d'écrits de différents auteurs, la chapitre suivant propose une définition élargie de la citoyenneté.

2.1.4 DÉFINITION ÉLARGIE

Pour proposer cette définition élargie, il faut s'intéresser aux notions rattachées à la citoyenneté. Il s'agit de concepts que différents auteurs associent à la citoyenneté et qui permettent d'identifier ce que comprend l'acceptation large de ce terme.

Projet commun

Le projet commun est l'un de ces concepts associés à la notion de citoyenneté. Le texte «Éducation à la citoyenneté mondiale», affirme ainsi ce lien entre la citoyenneté et le projet commun: «*Le sens de l'exercice citoyen est indissociable des projets sociaux qu'il permet d'imaginer ou de réaliser*». (Fondation Éducation et Développement, 2010, p.10) Dans son article intitulé «La société a besoin d'un idéal commun», Schnapper développe également ce rapport à la réalisation commune: «*La tolérance de chacun pour les valeurs des autres assure la paix civile, mais ne peut suffire à fonder le vivre ensemble. Le lien social doit reposer sur un projet collectif qui reste à réinventer*» (Schnapper, 2007, p.56)

Il semblerait donc que le fait de s'impliquer dans la réalisation d'un projet commun soit une composante de cette acceptation élargie de la citoyenneté. Cette implication de l'individu dans une démarche dépassant son simple intérêt individuel s'apparente à l'exercice des droits politiques. Elle en est une version moins exclusive puisqu'elle est ouverte à tous. Elle permet ainsi à chacun de devenir acteur des changements auxquels il aspire.

Territoire

La notion de territoire est également une composante importante de la citoyenneté. Cavaliere, citant Neveu explique cela de la façon suivante: «*Être citoyen, c'est ainsi "être quelqu'un, quelque part"* (Duchesne, 1997, citée par Neveu, 1997, p.86), *et ce quelque part, versant holiste de la citoyenneté, c'est précisément le territoire, en tant qu'inscription spatiale et historiquement construite de la collectivité. Neveu insiste également sur la multiplicité des territoires. La gestion technico-administrative et politique du territoire induit des découpages qui ne correspondent en général pas aux pratiques citoyennes d'appropriation de l'espace.*» (Cavaliere, 2007, p.18)

Ainsi, le fait d'exercer sa citoyenneté serait lié à un territoire donné, ou plutôt à l'appropriation que les individus se font de celui-ci. Cette notion permet là aussi d'ouvrir l'accès à la citoyenneté à un plus grand nombre. L'individu, qu'il soit reconnu ou non en tant que citoyen au sens juridique, peut faire preuve de citoyenneté sur un territoire donné. Ce territoire, au contraire des limites de l'État-nation, n'a pas de frontière officielle. Celles-ci ne dépendent que des individus, transcendant les limites établies du quartier, de la ville ou du canton. C'est leur volonté, leurs projets, leurs relations qui définissent les limites de leur territoire d'appropriation et d'action. La citoyenneté peut ici prendre un sens plus local que dans sa définition stricte et s'exercer à l'échelle d'un quartier, d'une rue ou même d'un immeuble.

Espace de pratique ou espace public

En parallèle des institutions proposées par l'Etat, il semblerait que des lieux ou des espaces, permettant à la citoyenneté de s'exercer existent. Ces lieux sont appelés espace public ou espace de pratique selon les auteurs. Avritzer, cité dans le texte de Cavaliere, décrit la façon dont l'espace public, composante logique de la citoyenneté, participe à l'élargissement de cette notion: *«Le maintien de la légitimité de la démocratie dans des sociétés complexes passe par la création d'espaces de solidarité et de représentation plurielle, en dehors des institutions qui agrègent les différences à travers la formation des majorités politiques. La fonction de l'espace public est d'élargir la définition de ce qui appartient à la polis, en termes de pratiques et de contenus à traiter.»* (Avritzer, 2002, cité dans Cavaliere, 2007, p.26)

Le texte *«Éducation à la citoyenneté mondiale»* définit ces lieux comme étant des espaces de pratiques et en propose une définition quelque peu différente: *«Ces espaces sont des champs de débat, de créativité, de tensions, de négociations et recherche de consensus, de confrontations interindividus et intergroupes, mais également entre individus et groupes face aux institutions.»* (Fondation éducation et développement, 2010, p.8)

Le fait que ces espaces se situent en dehors des institutions de l'État ne signifie pas pour autant qu'aucune règle ne les régit et que leur fonctionnement est anarchique. Leur fonctionnement prend place dans une sorte de cadre autodéfini par les participants. Le texte de la Fondation Éducation et Développement explique que ces espaces *«s'inscrivent dans un cadre de fonctionnement et de repères idéalement reconnus de tous: qu'il s'agisse des règles qui régissent un groupe social, du cadre légal et juridique d'un État ou des valeurs universelles qui fondent les droits humains.»* (Fondation Éducation et Développement, 2010, p.8)

Le fait de participer à ces espaces publics serait donc une composante de cette acceptation élargie de la citoyenneté. Être citoyen signifierait alors participer au débat public, prendre sa place dans l'espace public, quel que soit le niveau ou la forme de cette participation.

Avec ces trois concepts supplémentaires, la définition de la citoyenneté s'élargit passablement. Plus ouverte, plus populaire, elle s'éloigne passablement des aspects juridique et politique. Non pas qu'elle n'en tienne plus compte, mais elle n'en fait plus des conditions sine qua non de l'accès à la citoyenneté. Cette définition élargie permet à toute une part de la population (mineurs, étrangers, etc.) d'y avoir accès. Les individus ne souhaitant pas s'impliquer pour l'intérêt commun par le biais des institutions traditionnelles de la citoyenneté peuvent aussi trouver leur façon d'être citoyen grâce à cette vision plus large du concept. Quels que soient leur statut et leur niveau d'implication.

En reprenant l'ensemble des éléments vus dans ce chapitre ainsi que dans le précédent, il est possible d'avancer une définition plus élargie de la citoyenneté. La citoyenneté serait donc une forme d'appartenance sociale et son exercice se traduirait par une participation à l'espace public ou à la réalisation de projet commun. Duchesne, cité par Neveu propose une définition allant dans ce sens en affirmant qu'un citoyen serait un: *«membre reconnu et*

potentiellement actif d'une communauté politique, définie par un territoire et connaissant un degré minimum de partage de pouvoir entre ses membres» (Duchesne, 1997, cité dans Neveu, 1997, p.77) Bouguerra propose une définition dont le sens est relativement identique et qu'il formule de la manière suivante: *«L'exercice de la citoyenneté comporte une dimension essentiellement sociale et se caractérise par une action transitive sur autrui et sur la société (participer pour changer les choses: dénoncer, prendre position, manifester sa solidarité, etc.).»* (Bouguerra, 1999) Pour ce travail, c'est cette définition de la citoyenneté qui sera retenue.

2.2 THÉÂTRE

Le théâtre étant le terrain autour duquel je vais effectuer ce travail de recherche, il paraît primordial de définir et d'approfondir cette notion. Tout d'abord en établissant précisément ce qui sera entendu par théâtre car, comme le montre le premier chapitre, de nombreuses significations se cachent derrière ce terme. Le second chapitre propose un tour d'horizon des principaux champs dans lesquels se pratique le théâtre, afin de définir dans lequel se situera cette recherche. Le chapitre suivant s'intéresse quant à la lui à ce que signifie la pratique du théâtre et aux axes de travail que cette notion comprend. Cela permettra, pour le dernier chapitre, d'identifier les apports possibles du théâtre pour ceux qui le pratiquent.

2.2.1 DÉFINITION

Le mot théâtre vient du grec theatron qui signifie l'«*endroit où l'on voit*». C'est pourquoi la première définition de ce mot est souvent celle du lieu, de l'édifice. Mais les significations pour ce même mot sont nombreuses et il est intéressant de les passer en revue.

Pour commencer, le Larousse donne de nombreuses définitions différentes:

- *«Édifice destiné à la représentation de pièces, de spectacles dramatiques;*
- *Le spectacle lui-même;*
- *Entreprise de spectacles dramatiques: Le Théâtre-Français;*
- *L'art dramatique, considéré comme un genre artistique et littéraire: Faire du théâtre;*
- *Ensemble des œuvres dramatiques d'un auteur ou d'une époque: Le théâtre de Molière.»* (Larousse en ligne, 20.11.2015)

Le centre national de ressources textuelles et lexicales propose lui plusieurs définitions:

- *«Édifice conçu pour la présentation de certains spectacles.*
- *Art dont le but est de produire des représentations (régies par certaines conventions) devant un public, de donner à voir, à entendre une suite d'événements, d'actions, par le biais d'acteurs qui se déplacent sur la scène et qui utilisent ou peuvent utiliser le discours, l'expression corporelle, la musique.*
- *Activité, art du comédien.*
- *Activité, art de l'auteur dramatique; genre littéraire regroupant toutes les œuvres qui, obéissant à certaines conventions, sont destinées à être jouées en public.»* (Centre national de ressources textuelles et lexicales, 20.11.2015)

Viala, dans ses différents ouvrages sur le théâtre met encore d'autres mots sur les multiples sens du mot théâtre. Dans son livre «Histoire du théâtre» (2010) il propose de voir le théâtre sous trois angles.

- *«Le théâtre comme un spectacle public*
- *Le théâtre comme un texte*
- *Le théâtre comme un fait social ou une institution»*

Dans «le Théâtre en France» (2009), l'auteur ajoute à ces trois perspectives celle du théâtre en tant qu'art.

En rassemblant ces différentes définitions, on obtient cinq significations différentes.

- Le théâtre en tant que lieu, édifice
- Le théâtre en tant que texte, mouvement littéraire
- Le théâtre en tant qu'institution
- Le théâtre en tant que spectacle public
- Le théâtre en tant qu'art, en tant que pratique

Si les trois premières définitions semblent être les plus évidentes, elles sont aussi celles qui s'éloignent le plus de ce travail. Car c'est bien autour de la notion d'art et de spectacle que cette recherche s'articulera. Creuser quelque peu ces notions pour en dégager les principales caractéristiques permettra d'éclairer la suite de ce travail. Cette partie du travail sera principalement basée sur les écrits de Viala, puisque c'est lui qui propose une définition du théâtre en tant que spectacle public et en tant qu'art. De plus, si d'autres auteurs définissent le théâtre, aucun ne le fait de manière aussi complète que lui.

2.2.1.1 UN SPECTACLE PUBLIC

«Le théâtre se caractérise comme une pratique du spectacle public; il donne lieu avant tout à une perception sensible et il suppose une réception collective.» (Viala, 2010, p.5) Ces quelques mots résument bien l'une des caractéristiques qui fait du théâtre un spectacle public: la réception collective. Ce type de spectacle implique un public, public composé de multiples spectateurs. Le théâtre, au même titre que la musique ou que la danse, rassemble donc les spectateurs en un même endroit pour assister à une représentation.

Intervient alors la seconde caractéristique du théâtre en tant que spectacle public: la notion de temps. Les caractéristiques spécifiques du théâtre, celles qui le différencie d'un autre spectacle public, commencent ici à se dessiner. Tout d'abord, le temps décliné sous la forme d'une durée. Comme le dit Viala, *«assister au spectacle suppose aussi une durée: à la différence d'un tableau ou d'une sculpture, le théâtre fait partie des arts qui, comme la littérature, le cinéma ou la musique, prennent leur sens dans un déroulement.»* (Viala, 2010, p.6) Le temps se décline également en terme d'«instantanéité». L'une des caractéristiques du théâtre étant d'impliquer la présence des spectateurs au moment de la représentation. Comme le dit Viala, le théâtre est *«un spectacle vivant – différent en cela du cinéma, par exemple, qui sollicite les sens avec des signes enregistrés. Sa réception fondamentale est donc celle qui consiste à assister au spectacle.»* (Viala, 2010, pp.5-6)

Ce qui différencie encore le théâtre d'autres types de spectacles publics, c'est son contenu, son propos. En effet, il n'y a que le théâtre qui propose une représentation au sens propre, une imitation de la vie réelle. Viala définit le théâtre comme étant *«un simulacre où l'on donne à voir ce qui n'existe pas comme si cela existait».* (Viala, 2009, p.8) C'est à travers cette fiction que le théâtre transmet son message au spectateur et le fait vibrer par le biais des émotions que le public ressent.

Pour transmettre ce message et pour faire vivre ces émotions, le théâtre s'appuie sur des personnages. Ces personnages, interprétés par des comédiens, sont une des particularités du théâtre en tant que spectacle public. L'individu présent sur scène ne s'y trouve pas en tant que lui-même. Il joue un rôle, il incarne quelqu'un d'autre.

Le théâtre est donc un spectacle public, dont la spécificité est de proposer, par le biais de comédiens interprétant des personnages, une fiction, une simulation du réel. Mais qu'est-ce qui fait de cette simulation un art? Comment expliquer qu'on qualifie le théâtre de 6^e art? C'est à ces questions que répondra le chapitre suivant.

2.2.1.2 UN ART

Pour expliquer ce qui fait du théâtre un art, Viala s'appuie sur la notion de crédibilité. Il avance en effet que *«pour que la simulation ait quelque chance d'agréer, il faut qu'elle puisse être reçue comme crédible. C'est ainsi que le théâtre est un art au sens premier du terme, une "tekne", c'est-à-dire une mise en œuvre de procédés.»* (Viala, 2010, pp.6-7)

Mais qu'entend-on par procédés? Il s'agit d'un ensemble de techniques, de règles ou de pratiques qui participent à créer le langage spécifique du théâtre. Ainsi on trouvera dans cet ensemble de précédés les costumes et les décors, les techniques de jeu de l'acteur, les conventions théâtrales, etc. Cet ensemble hétéroclite fait dire à Viala que le théâtre *«associe plusieurs langages»* et que *«la simultanéité des données et la multiplicité des signes sont une forme spécifique de l'illusion théâtrale.»* (Viala, 2010, p.7) Dans son ouvrage *«Le Théâtre en France»*, Viala (2009), propose de classer ces différents procédés en trois types: les techniques, les conventions et l'esthétique.

Les techniques

Viala définit les techniques comme étant *«un ensemble de procédés qu'il faut connaître et maîtriser pour agir et faire ce que l'on vise.»* (Viala, 2009, p.20) Celles-ci comprennent bien évidemment les techniques de jeu des acteurs. Que ce soit la façon dont ils maîtrisent leurs corps (danse, acrobatie, déplacement), leur façon d'utiliser leur voix (chant, voix pour des personnages, diction), leur maîtrise de certaines techniques spécifiques (masque, marionnettes, etc.), leurs capacités d'interprétation (travail sur les émotions, construction de personnage, etc.), leur faculté à travailler avec les autres comédiens (travail d'écoute, travail de chœur), leur créativité. De cette liste non exhaustive ressort le fait que les techniques de jeu de l'acteur sont nombreuses et variées. Pour les acquérir, chaque comédien est amené à les entraîner. Il s'agit d'un savoir-faire, qui s'acquiert au fil du temps, et qui permet au comédien de rendre son jeu «crédible». C'est autour de cette pratique que va s'articuler ce travail. C'est pourquoi cet élément sera repris plus en détail ci-dessous.

À ces techniques de jeu s'ajoutent les différents éléments techniques et matériels tels que décors, lumières, effets, costumes ou même la scène qui permettent eux aussi de transmettre le message et d'appuyer le jeu de l'acteur, car, comme le dit Viala : *«ces conditions matérielles retentissent sur les formes d'illusion.»* (Viala, 2009, p.19) Il s'agit donc de savoir-faire techniques et de matériel spécifique qui permettent eux aussi au théâtre d'atteindre ses objectifs.

Les conventions

Les conventions, les normes et les règles liées au théâtre sont une part importante de la spécificité de cet art. Elles ont pour but de permettre à chacun d'utiliser et de comprendre le langage théâtral. En effet, le théâtre ne peut pas proposer de représenter une action dans son entier, avec tous les détails, avec le respect de la temporalité, etc. Il nécessite des arrangements, des conventions, que le public comprendra et acceptera. Viala explique que *«ces conventions sont de deux sortes principales: celles qui résultent du traitement de l'action et celles qui résultent du traitement de l'espace et du temps.»* (Viala, 2009, p.23) On s'éloigne ainsi de la réalité telle qu'elle est vécue d'ordinaire, puisque la temporalité n'est pas la même et que les dialogues semblent artificiels. Mais ce sont des éléments nécessaires à la compréhension ou au bon déroulement de la pièce. Les conventions représentent donc un langage spécifique au théâtre, une manière de présenter les choses, qui toutefois n'est pas figé. En effet, toujours d'après Viala, *«les conventions ne sont pas*

des règles imposées auxquelles le public serait obligé de se soumettre, elles sont des règles implicites, un consensus qui s'établit dans une société donnée, à un moment de l'histoire, et qui est objet de débats, et qui peut changer.» (Viala, 2009, p.26)

Une esthétique

L'usage courant du terme esthétique le rapporte au Beau, au plaisir qui peut naître en regardant un objet ou une œuvre. Toutefois, le sens de ce mot est ici légèrement différent. Viala explique en effet que *«le mot même désigne, dans sa souche grecque, le fait de ressentir; mieux vaut donc entendre "esthétique" comme: les façons de ressentir, et par suite, l'ensemble des émotions que peut solliciter un objet, ou un spectacle, notamment artistiques.»* (Viala, 2009, p.27) Si le spectateur se rend au théâtre, c'est donc pour ressentir des émotions, pour vivre, par le biais de l'identification ou de la distanciation à un personnage ou à une scène, toute une variété de sentiments possibles. Bien sûr, selon le type de pièce, le type d'émotions ressenties sera différent. C'est pour cela que l'on peut parler de différentes esthétiques, de différents registres, les plus classiques étant la tragédie et la comédie.

Dans le premier, le spectateur est plutôt amené à s'identifier aux personnages, et à ressentir des émotions fortes, comme de l'angoisse, de la peur, de la tristesse. Dans le second registre, l'effet est inversé. En se distanciant d'un personnage, le spectateur se met à rire des aventures qui lui arrivent. Il ne s'agit ici que de deux exemples parmi une foule de registres aux frontières parfois floues, se déplaçant sur toute la gamme des émotions. Mais le point commun entre tous ces registres reste le fait qu'il suscite des émotions. Viala résume cela en écrivant que le théâtre *«est mimésis, lieu d'images, il s'adresse à l'imagination sensible: il suscite des émotions. Et c'est bien en cela qu'il est un lieu d'enjeux esthétiques: sa raison d'être, ce sont les émotions qu'il propose; elles sont son action propre sur le public, en d'autres termes sa pragmatique spécifique.»* (Viala, 2009, p.27)

Voici pour la définition du théâtre telle qu'on peut la trouver dans les manuels ou les écrits scientifiques sur le théâtre. Toutefois, le théâtre est un art multiple, étendu, dont les frontières se révèlent de plus en plus floues. À la limite de la danse, de la performance ou de la musique, il est parfois difficile de dessiner précisément les contours de l'art théâtral, d'en définir les objectifs. Par exemple, le théâtre est parfois utilisé comme outil pédagogique, comme thérapie, comme outil de développement personnel, comme support de propagande, etc. Dans le cadre de ce travail, l'une des définitions plus orientées du théâtre serait celle qui le rapproche de la citoyenneté.

2.2.1.3

DÉFINITION PLUS ORIENTÉE DU THÉÂTRE

Quand on pense définition du théâtre, travail social et les liens qui les unissent, on tombe facilement sur des définitions plus «citoyennes» du théâtre. Des définitions qui expliquent en quoi ce dernier peut amener au changement social, en quoi il est un facteur de lien.

Meyer (2014) y voit par exemple une fonction de prévention et de miroir de la société. Il explique que *«le théâtre est ainsi le reflet du monde et de la société: en y étant convié, chacun peut y voir un peu de lui-même à travers les autres qui s'affrontent sur scène. Celui lui permet de faire le tri, et de comprendre, par-delà les destins funestes comme par-delà ceux qui font rire, qu'il y a des confusions que d'autres font et dont lui, en observateur attentif, peut se prémunir.»* (Meyer, 2014, pp.7-8) Meyer va plus loin en affirmant que le théâtre permettrait aussi la remise en question. *«Le théâtre remet en question ce qui doit l'être et nous permet d'en prendre conscience, ce qui, distance du spectacle oblige, nous évite de nous sentir trop mis en question nous-mêmes.»* (Meyer, 2014, p.10)

Pour d'autres auteurs, le théâtre peut être un outil pédagogique à visée citoyenne. Salgado, citant Ubersfeld, rappelle par exemple que le théâtre a depuis longtemps été utilisé pour former les «citoyens». *«La tragédie grecque (et même la comédie) avait pour mission l'éducation du citoyen d'Athènes en tant que citoyen et en tant qu'homme privé.»* (Salgado, 2008, p.79)

Dubois (2011) expose quant à lui ce qui fait la fonction sociale du théâtre: *«La société se sert encore aujourd'hui des vertus sociales du théâtre, à savoir la problématisation des conflits sociaux, l'incarnation des imaginaires, l'exposition et, si l'on croit en la théorie de la catharsis, l'extériorisation libératoire des complexes psychiques et collectifs, pour faire en sorte que les humains qui composent une société prennent conscience d'eux-mêmes et se considèrent comme faisant partie de la même communauté, de la même humanité. (...) Car tout comme l'humain a besoin de se représenter dans le regard de l'autre pour avoir une idée de lui-même, la société a besoin de se mettre en scène pour s'identifier en tant que telle.»* (Dubois, 2011, p.9)

À travers l'une de ces citations, Sarah Kane, évoque quant à elle la façon dont le théâtre peut-être un facteur de changement social : *«Si le théâtre peut changer la vie de quelqu'un, par voie de conséquence, il peut certainement changer la société, puisque nous en faisons tous partie. Je pense aussi qu'il est important de rappeler que le théâtre n'est pas une force extérieure agissant sur la société, mais qu'il en fait partie, un reflet de la manière dont les gens voient le monde à l'intérieur de cette société.»* (Kane, 1997)

Parfois, la définition du théâtre se fait même plus politique que citoyenne. Comme pour Hannah Arendt, selon qui le théâtre serait *«l'art 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.»* (Arendt, 1983, pp.245-246).

Ce tour d'horizon permet de constater que la notion de citoyenneté est souvent rattachée au théâtre. Cependant, on peut remarquer que ce sont toujours les représentations théâtrales et le fait d'y assister qui semblent contenir un aspect citoyen. Il est largement accepté que le théâtre comporte une notion politique tant que cela concerne la représentation en elle-même. Cependant, ce travail souhaite se pencher sur les effets du théâtre non pas sur les spectateurs, mais sur les comédiens eux-mêmes, sur les apports ressentis de leur pratique du théâtre. Comment le fait de pratiquer le théâtre peut-il influencer le comédien? Pour comprendre cela, il faut donc se pencher sur ce que signifie la pratique théâtrale aujourd'hui

2.2.2 LA PRATIQUE DU THÉÂTRE

2.2.2.1 LES DIFFÉRENTS AXES DE LA PRATIQUE

Avant de parler de la pratique théâtrale en elle-même, il est nécessaire de définir de quel champ d'application du théâtre on souhaite traiter. En effet, au fur et à mesure de son évolution, le théâtre a colonisé de nouveaux territoires et fini par s'implanter dans des domaines forts différents. C'est ainsi qu'aujourd'hui on propose le théâtre comme un outil de réinsertion avec des chômeurs ou des détenus, pendant que des entreprises l'utilisent comme moyen d'analyse et de formation et que de nombreux psychothérapeutes y recourent avec leurs patients. Sans oublier, bien entendu, le théâtre utilisé dans les salles de classe ou celui proposé dans les stages de développement personnel. Dès lors, comment s'orienter dans cette diversité de pratiques? Quels sont les grands axes de pratiques que l'on peut trouver aujourd'hui dans le paysage théâtral? Et où se situe le théâtre amateur dans ce panel d'activités?

Aguilar (2007) propose une classification intéressante de ces différentes activités théâtrales. Celle-ci se base sur une séparation en trois grands axes de pratique: l'art, la thérapie et l'éducation. Il argumente cette classification ainsi: *«Au théâtre, les activités dramatiques visent un but esthétique, parce que le théâtre, étant par définition un art, est fait pour être vu; en thérapie, les activités dramatiques ont pour but la guérison des individus qui y participent, ce qui suppose le possible passage d'un état pathologique à un état dit normal; en éducation, les activités dramatiques concernent plusieurs aspects de l'apprentissage, car "l'expression dramatique [...] rejoint la finalité générale de l'éducation qui est le développement global de la personnalité" (Landier et Barret, 1991, p.9).» (Aguilar, 2007)*

Pour lui, les différences entre ces activités théâtrales sont suffisamment marquées pour permettre une classification comme celle détaillée ci-dessus. Elles proviendraient principalement des buts et objectifs poursuivis par les activités théâtrales. Bien qu'il reconnaisse les similitudes dans la forme ou les pratiques utilisées, l'intention placée derrière l'acte théâtral primerait sur le reste. En cela, il s'oppose à Carasso (1983) pour qui *«il ne s'agit pas d'activités différentes, mais d'aspects différents de la même activité. Les similitudes l'emportent sur les différences» (Carasso, 1983, p.27).*

Bien que le propos de Carasso soit très intéressant et qu'un débat puisse être mené entre ces deux visions, la proposition d'Aguilar semble plus en résonance avec les valeurs de l'animation socioculturelle. En effet, en extrapolant son propos, il serait facile de comprendre que ce n'est pas tant l'activité proposée qui importe que le sens qui est mis derrière. Sa vision, même si elle classe et, par conséquent sépare les champs de pratique du théâtre, n'est pas pour autant excluante puisqu'elle admet des zones de contacts, des croisements entre les sphères de l'art, de l'éducation et de la thérapie.

En accord avec cette vision, ce travail s'intéresse donc au théâtre en tant qu'art, puisque c'est bien dans ce champ-là que se situe le théâtre amateur. Et l'intérêt de ce travail se situe là: s'intéresser aux apports du théâtre en tant qu'art. Découvrir comment le théâtre, pratiqué dans le seul but de faire du théâtre, peut apporter quelque chose à celui qui le pratique. Pour comprendre cela, il est nécessaire de s'intéresser à la pratique théâtrale, à ce que l'on entend par «faire du théâtre». Quel est le travail effectué et comment celui-ci permet-il à la personne d'acquérir des ressources?

2.2.2.2

LA PRATIQUE THÉÂTRALE

Au fil du temps, de grandes écoles et de grands maîtres ont tenté de définir ce qu'était la pratique théâtrale et de théoriser ce en quoi devait consister l'entraînement et le jeu de l'acteur.

Ainsi pour Meyerhold, c'est le travail corporel, le mouvement qui prévalait sur tout le reste. Baldwin et Mederos, reprenant les propos de Meyerhold à travers une citation de Braun, expliquent ainsi que *«Le rôle du mouvement, notait-il, est plus important que tout autre élément théâtral. Privé de dialogue, de costume, de rampe, de coulisses et d'auditoire, et laissé seul avec l'acteur et sa maîtrise du mouvement, le théâtre reste le théâtre.* (cité dans Braun, 1978 : 142)» (Baldwin & Mederos Syssoeva, 1999, p.140) Le travail de l'acteur, à travers la biomécanique, visait donc à acquérir une maîtrise très fine de son corps.

À l'inverse, Stanislavski, prônait l'importance du travail psychologique, du processus intérieur. Il défendait ainsi l'idée que le travail principal de l'acteur consistait à savoir stimuler, de manière consciente, son propre subconscient afin d'en faire jaillir des émotions véritables. Déclarant que *«l'essentiel est, bien entendu, non la tâche physique, mais la psychologie la plus raffinée»* (Stanislavski, 1973, cité dans Perelli-Contos, 1988, p.18), il résume bien l'opposition qui existait, à une certaine époque entre sa vision et celle de Meyerhold.

À ces visions pourrait s'ajouter encore celle d'Artaud arguant que la mise en scène était *«le point de départ de toute création théâtrale»* (Artaud, 1938, p.144) reléguant ainsi le texte au second plan ou celle de Brecht, prônant la distanciation entre le comédien et le rôle. Les exemples sont nombreux et permettent de comprendre combien ces visions sont différentes les unes des autres. Et combien les pratiques qui leur sont liées le sont aussi.

Grâce à cela, il est plus aisé de comprendre qu'il est difficile de définir «la» pratique théâtrale. Celle-ci est propre à chaque troupe, chaque metteur en scène, chaque comédien. Chacun, selon sa sensibilité, va s'inspirer de l'une et de l'autre, dans des proportions différentes, en fonction de son rapport au théâtre. Malgré tout, il est possible de définir certains axes de travail qui constituent la base de la pratique théâtrale, quels que soient l'école ou le courant suivi. La classification proposée ci-dessous est inspirée à la fois du chapitre concernant les techniques du livre de Viala *«le théâtre en France»* (Viala, 2009, pp.19-20) et de l'article de Salgado *«le Théâtre, un outil de formation au management»*. (Salgado, 2008, pp.80-81) Elle ne prétend pas être exhaustive, mais se propose de présenter un aperçu de ce que peut être la pratique du théâtre. Cette classification est constituée de six axes.

Travail sur le corps

Celui-ci regroupe tout le travail effectué pour que le comédien explore et apprivoise les utilisations multiples qu'il peut faire de son corps. Qu'il s'agisse de travailler sur des caractéristiques naturelles du corps telles que la souplesse, l'équilibre ou la coordination ou d'explorer des domaines plus directement liés à l'interprétation comme le travail de mime et de manipulation, les exercices de gestuelle, d'imitation et de démarche ou encore tout ce qui concerne le placement et les déplacements dans l'espace. Selon Viala, cet axe de la pratique serait fondamental. Il affirme en effet que: *«les moyens techniques fondamentaux du théâtre résident avant tout dans les usages que l'acteur fait de son instrument premier, son corps.»* (Viala, 2009, p.20)

Travail sur la voix

Loin de s'arrêter à la prononciation du texte, cet axe travaille sur la voix de manière générale englobant à la fois les éléments liés au domaine du verbal et du paraverbal. En travaillant des éléments aussi variés que la posture, la gestion du souffle, la hauteur et le volume de la voix ou encore le rythme, le comédien peut varier de manière conséquente les

effets produits par sa seule voix. À cela s'ajoute tout le travail sur la diction. L'articulation correcte, la prononciation juste des mots, le gommage ou la création d'un accent, tout cela est également compris dans le travail sur la voix. Salgado rappelle que «*certains auteurs* (Quesne Quiloata, 1996) *considèrent que sur 100 % du pouvoir affirmatif d'un message, 20 % seulement concernent les mots. Le reste, soit 80 % serait lié au comportement et à l'utilisation de la voix*» (Salgado, 2008, p.81), ce qui souligne l'importance de cet axe de travail.

Travail sur les émotions

Il s'agit ici de toute l'exploration que le comédien fait du registre émotionnel. Il peut s'agir de provoquer des émotions réelles afin de pouvoir les explorer, les analyser pour parvenir ensuite à mieux les transmettre dans le jeu, ou d'appliquer le processus inverse qui consiste à en imiter les signaux externes et à ressentir les effets ainsi obtenus. Le comédien peut également expérimenter les différentes intensités des émotions, explorer les nuances de chacune d'elles. Qu'elles soient travaillées pour être ressenties ou transmises, les émotions sont le cœur du théâtre, d'après Viala, elles sont même «sa raison d'être». (Viala, 2009, p.27)

Travail sur la créativité

Il s'agit ici de tout le travail visant à faire travailler l'imagination, d'amener le comédien à créer, à proposer. Herrmann, cité par Lesavre dans le livre «les usages sociaux du Théâtre» affirme que par des exercices d'improvisation, d'association d'idées ou de création, le comédien est amené à entraîner cette capacité à produire des idées. (Lesavre, 2001, cité dans Dubois, 2011, p.68)

Travail sur le rapport à l'autre

Cet axe de travail regroupe tout ce qui concerne le rapport entre deux ou plusieurs comédiens. Cela regroupe des éléments aussi divers que la gestion de la distance avec les partenaires de scène, les exercices visant à exercer l'écoute entre comédiens ou encore le travail de chœur.

Travail sur la représentation (mise en scène)

Cet axe du travail est fortement lié à la représentation. Il regroupe tout ce qui concerne le travail lié directement à une œuvre: la création du personnage, l'apprentissage du texte, la mise en place et la répétition des scènes, etc. C'est là que se retrouve l'ensemble du travail effectué dans les autres axes précédemment définis.

2.2.3 RESSOURCES POUVANT ÊTRE ACQUISE PAR LE BIAIS DU THÉÂTRE

Maintenant que la notion de pratique du théâtre est éclaircie, certains apports possibles pour le comédien se profilent. L'idée de ce chapitre est de les lister. Cette liste, non exhaustive, est issue de la littérature, notamment des ouvrages de Salgado (2008), Pronovost (2013) et Dubois (2011). Les articles de Fossé (2009) et Godart (2002) ont également contribué à la réalisation de ce recensement. La notion de ressource étant une notion complexe, il semble important de la définir brièvement.

2.2.3.1 DÉFINITION DE LA NOTION DE RESSOURCE

La notion de ressource est souvent associée à celle de compétence. Parfois même elles sont utilisées indistinctement l'une de l'autre. Pourtant chacune dispose de sa propre signification. C'est ce que ce chapitre a pour but de présenter.

L'usage courant a donné au terme de compétence une multitude de significations. Le flou autour de cette notion fait dire à Perrenoud : «*Nous sommes tous en quête d'une définition claire et partagée des compétences. Hélas, le mot se prête à de multiples usages et nul ne saurait prétendre donner LA définition.*» (Perrenoud, 1995, p.21) Et s'il est un terme qui a suscité de nombreux écrits, c'est bien celui-là. Wittorski (1998), Le Boterf (1994) et Perrenoud (1995)

sont trois exemples d'auteurs ayant apporté une large contribution à ce sujet. Bien que leurs théories comprennent de nombreuses similitudes, il importait d'effectuer un choix, afin de ne pas alourdir ce travail. Le modèle de Le Boterf étant particulièrement complet, c'est celui qui a été retenu.

Pour lui, *«la compétence ne réside pas dans les ressources (connaissances, capacités...) à mobiliser, mais dans la mobilisation même de ces ressources. La compétence est de l'ordre du savoir-mobiliser.»* (Le Boterf, 1994, p.17) La compétence serait un processus qui consiste à mobiliser et à combiner un certain nombre de ressources face à une situation donnée. En lien avec la pratique du théâtre, c'est bien la notion de ressources qui est à retenir.

Toujours selon Le Boterf, les ressources se scindent en deux catégories principales: les ressources dites personnelles, celles qui relèvent uniquement de la personne, et les ressources environnementales, celles qui sont influencées par des tiers ou par l'environnement de la personne. (Le Boterf, 1994) Au sein même des ressources personnelles, il propose une séparation en six sous-catégories.

- *«les savoirs théoriques: comprendre, connaître des concepts, interpréter*
 - *les savoirs procéduraux: connaître des méthodes, des modes opératoires*
 - *les savoir-faire procéduraux: savoir procéder, savoir opérer, s'être entraîné*
 - *les savoir-faire expérientiels: savoir y faire, savoir se conduire (leçon tirée de l'expérience pratique)*
 - *les savoir-faire sociaux: savoir se comporter, savoir se conduire en société, avec les autres*
 - *les savoir-faire cognitifs: savoir traiter de l'information, savoir raisonner»*
- (Le Boterf, 1994, p.23 et ss.)

Cette catégorisation ne doit bien entendu pas être comprise comme quelque chose de rigide ou d'absolu. Il s'agit plutôt d'un modèle permettant d'appréhender la grande diversité des ressources. Il est utilisé ci-dessous pour recenser les ressources pouvant être acquises par le biais du théâtre.

2.2.4 PRÉSENTATION DES RESSOURCES

En lien avec le modèle proposé par Le Boterf (1994), ces ressources ont été classées dans les différentes catégories qu'il identifie. Ce travail visant à découvrir les ressources dont l'acquisition peut être favorisée chez les participants par la pratique du théâtre, les ressources environnementales ont volontairement été laissées de côté.

| CATÉGORIES DE RESSOURCES | RESSOURCES |
|--------------------------|---|
| SAVOIRS THÉORIQUES | Connaissances liées au théâtre |
| | Connaissances des règles formelles du théâtre |
| | Connaissances du domaine associatif |
| SAVOIRS PROCÉDURAUX | Connaissances théoriques liées à la création d'un projet théâtral |
| SAVOIR-FAIRE PROCÉDURAUX | Expérience liées à la réalisation d'un projet théâtral |
| | Capacité d'expression orale, aisance dans la prise de parole |
| | Connaissance de soi, de ses atouts, de ses limites |
| | Rigueur dans le travail, structuration du travail, organisation |
| | Développement de la créativité, de l'imaginaire |
| | Gestion des émotions, développement d'une sensibilité |
| | Gestion du stress |
| SAVOIR-FAIRE SOCIAUX | Capacité à s'adapter à son interlocuteur |
| | Capacité à prendre en compte différents points de vue |
| | Capacité à écouter son interlocuteur, à se montrer réceptif |
| | Capacité à travailler en groupe, à s'intégrer |
| | Capacité à gérer un groupe |
| SAVOIR-FAIRE COGNITIF | Acquisition d'un regard et d'une pensée critique |
| | Capacité à porter un regard holiste sur les choses |
| | Capacité à se remettre en question |
| | Capacité à apprendre |
| VALEURS, ATTITUDE | Ouverture, curiosité |
| | Solidarité, respect |
| | Esprit d'initiative |
| | Confiance en soi et en ses capacités |
| | Capacité à oser, à proposer |
| | Capacité à lâcher prise |

2.3 DÉMOCRATIE PARTICIPATIVE

Ce travail portant sur des notions très larges, il était indispensable de définir un angle d'approche plus précis. C'est pourquoi j'ai choisi de préciser la notion de citoyenneté et de m'intéresser à la démocratie participative. Concept en plein essor, la démocratie participative est de plus en plus utilisée, à des échelles fort différentes. Pour appréhender au mieux cette notion, le premier chapitre propose de passer en revue les différentes définitions que la littérature donne de cette notion. Le second chapitre aborde l'évolution de la démocratie participative depuis sa création à travers un bref historique. Le troisième chapitre définit les objectifs poursuivis à travers l'utilisation de la démocratie participative. Le dernier chapitre termine ce tour d'horizon en évoquant les principaux apports reconnus de la démocratie participative ainsi que les critiques émises à son encontre.

2.3.1 DÉFINITION

Définition générale

Démocratie participative, la dénomination peut sembler redondante. Démocratie et participation ne sont-elles pas censées aller de pair ? Blondiaux dit au sujet de cette formulation qu' : *«elle relève du pléonasme. Comment concevoir une démocratie qui ne soit pas participative par essence? Comment penser qu'il soit besoin de rappeler cette évidence selon laquelle le fonctionnement d'un système démocratique exige un certain degré de participation du peuple à la détermination des choix collectifs?»* (Blondiaux, 2007, p.120). Toutefois, cette dénomination prend tout son sens lorsque l'on comprend qu'elle vise à différencier la démocratie participative de la démocratie représentative habituelle. Elle met en avant le fait que, dans ce système-là, la participation des citoyens serait plus importante. En effet, la démocratie participative telle qu'elle a été pensée se propose de compléter les moyens démocratiques ordinaires proposant de nouveaux processus plus participatifs (jury de citoyens, contrats de quartier, comité de quartier, etc.) à travers lesquels les habitants deviennent de véritables acteurs de changement.

On pourrait donc définir la démocratie participative comme un système ascendant, allant du bas vers le haut, véritable inversion du système politique ordinaire, qui redonne un espace de délibération et un certain pouvoir décisionnel aux habitants.

Une multitude de pratiques

Définir la notion de démocratie participative n'est pas si aisé qu'il y paraît. En effet, derrière ce terme se cache un grand nombre d'objectifs, d'outils, de publics et de processus différents. La partie visible de cette diversité est constituée des différents outils utilisés dans ces processus participatifs (conférence de consensus, budgets participatifs, etc.), mais aussi des publics auxquels ces outils s'adressent. D'autres différences, moins ancrées dans le domaine pratique se font ressentir. Bacqué et Sintomer relèvent par exemple qu' *«à une échelle internationale, la démocratie participative va d'une utilisation managériale de la participation [...] à un vrai partage de pouvoir»*. (Bacqué & Sintomer, 2011, p.12) A cela s'ajoute le fait que les personnes ou groupements à l'origine de ces processus peuvent être de types assez différents, allant d'un ensemble de citoyens aux institutions de l'État. Enfin, les deux auteurs notent une dernière différence, en terme de participation citoyenne. *«De la simple information mutuelle [...] à l'autogestion ou à l'empowerment, la marge de manœuvre accordée aux participants peut varier du tout au tout»*. (Bacqué & Sintomer, 2011, p.12).

À la lumière de ces différents éléments, il apparaît que la démocratie participative peut prendre un grand nombre de formes parfois très différentes. On peut alors se demander quels sont les éléments communs parmi ces processus. Qu'est-ce qui permet de regrouper ces pratiques et intentions à l'intérieur du terme de démocratie participative ?

Définition par comparaison

Bacqué, Rey et Sintomer, faisant le constat de cette diversité des pratiques, se proposent de définir un certain nombre de modèles participatifs. Ces modèles sont des idéaux-types, obtenus en croisant trois groupes de facteurs : la volonté politique (les objectifs poursuivis par l'État), le contexte sociopolitique et l'aspect procédural (les outils mis en place). Les auteurs ont ainsi obtenu cinq modèles, dont l'un n'est autre que la démocratie participative. (Bacqué, Rey & Sintomer, 2005, p.124)

- *Le modèle managérial (aucun mouvement top-down ou bottom-up)*
 - Volonté politique : centré sur la coopération public/privé, forte prédominance des acteurs économiques dans le processus. Objectifs sociaux inexistant, pouvoir politique faible.
 - Participation des citoyens: les citoyens (ou les associations et ONG qui les représentent) participent comme les autres acteurs, mais leur poids effectif est secondaire et les groupes dominés ne sont pas représentés.
 - Dispositifs : groupements avec pouvoir quasi-décisionnel mais peu politisés puisqu'essentiellement économiques. L'objectif de ces groupes est de trouver un compromis entre les acteurs.
- *Le modèle de la modernisation participative (mouvement top-down)*
 - Volonté politique : modernisation de l'État local. L'État est fortement présent, la politique revendique un rôle marqué.
 - Participation des citoyens: les citoyens sont surtout des consommateurs des services publics, leur pouvoir décisionnel est faible et les groupes dominés sont peu représentés.
 - Dispositifs participatifs : la participation se résume à la garantie de l'information et de la transparence.
- *Le modèle de la démocratie de proximité (mouvement top-down)*
 - Volonté politique : maintenir la paix sociale, valorisation du dialogue représentant-représentés, ne pas accompagner les logiques de ségrégation socio-spatiales que générerait spontanément le marché.
 - Participation des citoyens : participation au niveau micro-local, les autorités conservent le pouvoir décisionnel
 - Dispositifs participatifs : peu de garanties d'indépendance pour la société civile, règles peu claires, principalement groupes délibératifs, influence sur la politique locale, mais pas à plus grande échelle
- *Le modèle de l'empowerment (mouvement bottom-up)*
 - Volonté politique : dissociation assez forte entre les structures participatives d'un côté, l'État et la politique institutionnelle de l'autre. Il s'accompagne d'un retrait de l'État ou d'un État faible.
 - Participation des citoyens : à travers des ONG ou des organismes indépendants forts, les citoyens ont une autonomie forte et une capacité décisionnelle réelle accompagnée souvent d'une possibilité de prendre part à la gestion et à la réalisation des projets, groupes dominés représentés
 - Dispositifs participatifs : autonomie forte, grande influence sur la politique locale, mais très peu à plus grande échelle
- *Le modèle de la démocratie participative (mouvement top-down et bottom-up)*
 - Volonté politique : dimension politique et rôle de l'État affirmés
 - Participation des citoyens : participation réelle, couches populaires largement représentées
 - Dispositifs participatifs : création de nouvelles institutions avec un réel pouvoir décisionnel ou co-décisionnel, fonctionnement clair, autonomie garantie par les dispositifs.

Ainsi, c'est peut-être par comparaison à d'autres modèles que l'on peut obtenir une vision plus complète de ce qu'est la démocratie participative. Mais pour aller plus loin et comprendre comment la démocratie participative est devenue ce qu'elle est aujourd'hui, un aperçu historique se révèle intéressant.

2.3.2 HISTORIQUE

Apparition et évolution de la notion

La notion de démocratie participative est apparue dans les années 1960. Cette nouvelle dénomination sonne à ce moment-là comme une réponse au constat que la démocratie représentative n'offre qu'une illusion de participation aux citoyens, mais ne leur permet pas de prendre part activement aux décisions qui les concernent. Plusieurs ouvrages théorisent alors cette notion nouvelle, comme un idéal auquel la démocratie d'alors ne répond pas.

Le milieu des années 1980 verra quant à lui l'apparition d'un concept légèrement différent : celui de la démocratie délibérative. Derrière cette notion, se dessine également un idéal de fonctionnement politique, système dans lequel Blondiaux explique que *«la légitimité d'une décision repose, au-delà de l'élection, sur l'existence d'une discussion préalable, à laquelle devraient pouvoir participer tous ceux que la décision concerne.»* (Blondiaux, 2007, p.120)

Bien que différentes, ces deux notions tendent toutefois vers un même objectif : *«il s'agit de compléter l'arsenal institutionnel de la démocratie représentative par des lieux où le déploiement de cette délibération démocratique élargie est possible, où cette participation du plus grand nombre à cette discussion des choix collectifs est encouragée.»* (Blondiaux, 2007, p.121) Les francophones préférant l'utilisation de la dénomination «Démocratie participative», c'est celui qui est encore utilisé aujourd'hui.

Apparition et évolution des pratiques

L'article «De la démocratie participative» (2005) explique que depuis le milieu des années 1980, ces différentes notions ont été mises en pratique en Amérique latine, mais aussi dans quelques pays occidentaux. Que ce soit au Brésil par le biais des budgets participatifs ou au Danemark à travers les conférences de consensus, plusieurs pays précurseurs ont fait le pari de proposer à la population différents outils pour participer activement aux décisions qui les concernent. (De la démocratie participative, 2005)

Depuis une vingtaine d'années, la démocratie participative semble être «en vogue» dans les pays occidentaux. Qu'il s'agisse des campagnes présidentielles françaises ou des contrats de quartiers mis en place à Genève, les dispositifs participatifs fleurissent en de nombreux endroits. Les politiques semblent accorder, depuis quelques années, une grande importance à l'opinion de leurs citoyens, conscients que l'appareil politique actuel ne se suffit plus à lui-même. Blondiaux, s'inspirant lui-même de Bacqué, Rey et Sintomer, écrit à ce sujet : *«ce renouveau de la philosophie politique a coïncidé, dans la plupart des pays occidentaux, avec la mise en place, au cours des deux dernières décennies, de procédures visant à associer indirectement les citoyens au processus de prise de décision politique.»* (Blondiaux, 2007, p.121) Le terme «indirectement» utilisé dans cette phrase interroge sur la forme que prend aujourd'hui la démocratie participative ainsi que sur les raisons qui poussent les dirigeants à vouloir donner ainsi la parole au peuple. Raison pour laquelle, je me suis intéressée, ci-dessous, aux objectifs poursuivis par la mise en place de dispositifs participatifs.

2.3.3 OBJECTIFS

Selon Bacqué et Sintomer (2001), la démocratie participative peut poursuivre trois objectifs différents. Ces objectifs semblent toutefois pouvoir être complémentaires puisqu'ils se situent à des niveaux différents (fonctionnel, social, politique). Ces objectifs sont les suivants:

- Améliorer la gestion urbaine : il s'agit du niveau fonctionnel. La démocratie participative est utilisée pour consulter les citoyens sur des décisions qui les concernent, pour questionner ce que Sintomer appelle les «savoirs d'usage». Les citoyens sont considérés comme experts de leur quotidien et à ce titre, les autorités s'intéressent à leur avis. Cela comprend une volonté de «gérer avec» (Bacqué & Sintomer, 2001, p.150). Il apparaît toutefois que dans ce type de démarche, souvent menée au niveau local ou micro-local, la participation des citoyens reste limitée à la consultation, sans réel pouvoir sur les prises de décision ou la réalisation.
- Transformer les rapports sociaux : il s'agit du niveau social. *«C'est la cohésion sociale en vue de recréer du lien social qui est visée»*. (Coulon, 2008, p.11) Les structures de démocratie participative sont avant tout un prétexte à la formation de collectif, à la rencontre entre citoyens, à la création d'un espace de délibération public. Ceci a pour but de lutter contre la disparition du lien social et de permettre la discussion avec les différents acteurs économiques ou politiques. À cette volonté de maintenir le capital social, les pays d'Amérique du Sud ajoutent l'objectif de lutter contre les inégalités. La démarche participative *«s'adresse d'abord à «ceux d'en bas» et entend promouvoir une alternative à la mondialisation néo-libérale.»* (Bacqué & Sintomer, 2001, p.151)
- Étendre la démocratie : il s'agit du niveau politique. Cet objectif vise à *«renforcer la démocratie en développant sa dimension participative.»* (Bacqué & Sintomer, 2001, p.151) Derrière cet objectif apparaît l'idée de créer une nouvelle forme de pouvoir. Celui-ci peut s'articuler de deux manières différentes avec le pouvoir en place : en parallèle (complémentarité) ou en concurrence (transfert de pouvoir).

On peut observer que ces différents objectifs impliquent des niveaux de participation et des périmètres d'action bien différents. Pour ce qui est des deux premiers objectifs, il apparaît que dans ce type de démarche, souvent menée au niveau local ou micro-local, la participation des citoyens reste souvent limitée à la consultation, sans réel pouvoir sur les prises de décision ou la réalisation. On se situe donc au niveau de la coopération symbolique selon Arnstein. (Arnstein, 1969) Pour le troisième objectif, les démarches peuvent par contre s'effectuer à tous les niveaux, du micro-local au régional, et peuvent comprendre des formes de participation allant jusqu'à ce que Arnstein définit comme le pouvoir effectif des citoyens. (Arnstein, 1969)

2.3.3 OUTILS

La démocratie participative comprend un très grand nombre d'outils concrets. Il est d'autant plus difficile d'en proposer une liste exhaustive qu'il n'est pas rare que certains soient inventés par ceux qui les mettent en place, ou que d'autres soient adaptés aux besoins du contexte dans lequel ils sont appliqués. Blondiaux en propose toutefois une liste assez complète, qu'il sépare en trois catégories. (Blondiaux, 2007, p.121) Ces catégories dépendent de deux facteurs : l'aspect temporel et l'aspect géographique.

- Outils plus ou moins durables, à échelle locale : le but de ces outils est de permettre aux citoyens d'être acteurs de leur environnement direct. Exemples : assemblées de quartier, conseils de jeunes ou de résidents étrangers, ateliers d'urbanisme, outils de planification participative, forums électroniques, budget participatif, contrats de quartier, etc.

- Outils ponctuels, à échelle plus ou moins grande : le but de ces outils est de permettre aux citoyens de se prononcer lorsqu'apparaissent dans le débat public des sujets qui les concernent. Exemples : commission nationale du débat public en France, BAPE au Québec, etc.
- Outils «originaux» : le but de ces outils est de permettre aux citoyens de discuter et de se prononcer sur des sujets complexes, ceci afin d'aider les décideurs concernés à prendre une décision. Exemples : conférences de consensus, jurys de citoyens, sondages délibératifs, etc.

2.3.4 APPORTS ET CRITIQUES DE LA DÉMOCRATIE PARTICIPATIVE

Apports

La lecture de différents auteurs permet d'identifier plusieurs apports reconnus de la démocratie participative. Blondiaux en identifie cinq qu'il définit comme suit :

- La démocratie participative comme opérateur de reconnaissance politique : contrairement à la croyance populaire, il apparaît que le fait de débattre autour d'un sujet renforce les positionnements de chacun des acteurs plutôt que de les faire converger. La création, par le biais de la démocratie participative, d'espace de délibération public où chacun est libre d'exposer son avis permet à des points de vue minoritaires, ou invisibles d'ordinaire, d'apparaître et d'être reconnus.
- La démocratie participative comme instrument de justice sociale : lorsque les dispositifs de démocratie participative mis en place partent d'un réel souhait de participation de tout un chacun, ils contribuent à «*politiser certaines populations*» (Blondiaux, 2007, p.128) et donc à sortir des rapports de forces ordinaires. C'est ainsi que la démocratie participative peut amener à de véritables changements sociaux.
- La démocratie participative comme arme de contestation : que ce soit par les dispositifs mis en place, qui offrent un espace d'expression, ou justement à travers les critiques proférées à l'égard de ces mêmes dispositifs, la démocratie participative contribue à l'expression des revendications et de l'indignation.
- La démocratie participative comme moyen de contrôle de l'action publique : la démocratie participative, sous sa forme institutionnalisée, permet aux citoyens de pousser la porte des organes de décisions publiques, d'observer leur fonctionnement et par la même d'y jouer le rôle d'agent de contrôle, au déplaisir des politiques.
- La démocratie participative comme élément de transformation politique : les dispositifs participatifs ont, quoi qu'en dise la critique, des effets concrets que ce soit «*sur les organisations concernées, sur les acteurs qui participent, mais aussi sur la décision elle-même.*» (Blondiaux, 2007, p.129)

Il apparaît assez rapidement que ces différents apports de la démocratie participative se réalisent uniquement dans certaines conditions, conditions que l'on pourrait définir comme idéales. Il s'agirait d'apports à mettre au conditionnel puisque dépendant fortement du contexte, des outils ou des acteurs du dispositif mis en place. Ceci met en lumière le fait que la démocratie participative ne permet pas de suivre simplement un mode d'emploi, ou de recréer à l'identique des procédés mis en place ailleurs. Elle nécessite toujours de partir des besoins de la population, des ressources identifiables pour être réellement efficace.

Critiques

Les nombreux ouvrages traitant de la démocratie participative s'accordent sur un point : cette alternative à la démocratie représentative comprend certaines limites. Les critiques prononcées à son égard sont nombreuses. Voici les cinq principales, identifiées par Blondiaux, et enrichies avec les propos d'autres auteurs :

- La démocratie participative comme machine à éradiquer le conflit : la démocratie participative, de par son idéal de consensus par la discussion et la délibération, ne laisserait plus de place au conflit, à la réelle expression des avis divergents. En effet,

selon cette critique, elle implique l'idée qu'il est *«impératif que chaque participant à la discussion mette en suspens ses différences pour pouvoir rechercher un accord rationnel avec l'autre»*. (Blondiaux, 2007, p.124) Le résultat deviendrait plus important que le processus, laissant de côté les notions de reconnaissance des points de vue minoritaires et de revendications, et donc une partie de l'essence même de ces dispositifs. Cette critique devient d'autant plus pertinente à la lumière de ce questionnement, posé par Worms au sujet de la diversité des populations participant à ces dispositifs : *«Comment, à partir de cette diversité, construire une citoyenneté partagée, la même citoyenneté pour tous, alors que les gens y entrent à partir de situations et de préoccupations différentes ?»* (Worms, 2005, cité dans De la démocratie participative, 2005, p.161) Comment la démocratie participative peut-elle parvenir à son objectif de consensus tout en préservant l'unicité de chaque point de vue ?

- La démocratie participative comme instrument de renforcement des inégalités sociales: la démocratie participative ne permettrait pas la représentativité tant souhaitée des différentes populations en marge des systèmes habituels. Worms explique au sujet des conseils de quartiers de la ville de Paris : *«il y a, de toute évidence, une énorme différence entre la toute petite fraction d'un arrondissement qui est investie, qui participe aux différentes instances, et la grande masse de la population»*. (Worms, 2005, cité dans De la démocratie participative, 2005, p.160) Les dispositifs participatifs actuels tendraient même à renforcer ces schémas d'exclusion, en reproduisant les inégalités du système classique. Blondiaux donne comme exemple de cette exclusion le fait de *«privilégier certaines rhétoriques et certains types d'arguments propres aux groupes dominants, au détriment des modes de communication habituels des groupes dominés.»* (Blondiaux, 2007, p.125)
- La démocratie participative contre les groupes organisés : la démocratie participative incite les citoyens à se mobiliser de manière individuelle, en passant par ses dispositifs plutôt que par des collectifs existants. Cette critique est appuyée par le fait que la plupart des dispositifs participatifs reposent sur la volonté d'avoir à faire à des citoyens lambda, neutres politiquement. Ces citoyens seraient capables, à l'issue des discussions, de se forger un avis objectif, non influencé. Pour Blondiaux, il s'agit d'une *«fiction politique. Tout acteur, y compris lorsqu'il joue le rôle du profane dans tel ou tel de ces dispositifs, est déjà plus ou moins engagé, plus ou moins informé.»* Dès lors, on peut se poser la question, au-delà de l'impossible réalisation de cette volonté, ce qu'il advient de ces groupes existant en parallèle de la démocratie participative. Quelle place leur est laissée ? Et dans quelle mesure ces différents organismes collaborent-ils avec l'instance de démocratie participative ? Comme Worms, on peut également se poser la question de l'appropriation : *«Est-ce que l'instance doit s'approprier tout ce qui se passe de dynamique dans le quartier ? Ou, au contraire, favoriser les dynamiques qui lui sont extérieures, et comment se fait ce rôle d'ouverture à l'initiative des citoyens ?»* (Worms, 2005, cité dans De la démocratie participative, 2005, p.161)
- La démocratie participative comme manipulation : cette critique accuse la démocratie participative d'instrumentaliser ses participants. En effet, au fil de leur institutionnalisation, les processus participatifs ont pris des formes de plus en plus complexes, mais surtout de plus en plus rigides : *«tout est réglé, cadré, anticipé, scénarisé. La part d'initiative laissée aux participants y est réduite au minimum.»* (Blondiaux, 2007, p.126) Pris dans des processus ne leur laissant que très peu de liberté, les acteurs, en position passive, ne peuvent qu'approuver ces dispositifs et leur participation devient alors uniquement symbolique, puisqu'ils adoptent les comportements et les points de vue prévus par les organisateurs.
- La démocratie participative comme trompe-l'œil : les dispositifs participatifs n'auraient pas de réelle effectivité puisque bien souvent, quelles que soient les discussions et délibérations préalables, la décision définitive appartient aux décideurs habituels. La mise en place de ce genre d'outils aurait donc pour seul but d'entretenir l'illusion de la

participation. Ceci pourrait en grande partie être dû à la volonté des politiques de mettre en place des dispositifs participatifs, laissant soi-disant la parole aux citoyens, tout en veillant à préserver leur statut privilégié, leur autorité, leur légitimité. En effet, la participation réelle des citoyens ou l'avènement de la démocratie participative comme un véritable complément à la démocratie habituelle engendrerait un bouleversement important. Worms explique à ce sujet : *«Il est tout à fait évident qu'à partir du moment où les citoyens se mêlent de la vie démocratique, le rôle des élus ne peut pas être celui auquel on a été habitué.»* (Worms, 2005, cité dans De la démocratie participative, 2005, p.161) Il paraît probable que les élus en place, conscients de cela, cultivent cette attitude contradictoire.

L'ensemble de ces critiques de la démocratie participative semblent justifiées et amènent à réfléchir sur la pertinence qu'il y a à mettre en place de tels dispositifs. Pourquoi accorder du temps, de l'énergie et des moyens pour recréer, avec ses défauts et ses inégalités, le système ordinaire ? Pourquoi faire croire aux citoyens qu'ils ont une réelle possibilité de participer alors qu'il ne s'agit que d'une illusion ? Ces questions semblent légitimes. Mais ne découlent-elles pas d'une mauvaise utilisation de la démocratie participative ? Ne serait-il pas nécessaire, avant de mettre en doute l'efficacité de ces méthodes, de s'intéresser aux différents paramètres pouvant mener aux différents travers énumérés ci-dessus ? Peut-être existe-t-il par exemple une taille critique pour certains outils, ou peut-être que l'institutionnalisation de ces démarches va à l'encontre même des principes fondamentaux de la démocratie participative. Il me semble important de rappeler ici que la mise en place de ce type de procédé en Europe reste assez récente et se situe donc souvent encore au stade de l'expérimentation. Il est donc intéressant d'entendre ces critiques et d'en tenir compte afin de dépasser les limites identifiées ou de résoudre les problèmes existants lors d'expériences ultérieures.

3 MÉTHODOLOGIE

Cette recherche vise à définir dans quelle mesure les personnes pratiquant le théâtre amateur ressentent l'acquisition de ressources et le transfert de celles-ci dans des situations de leur vie quotidienne. Elle aura également pour but de définir si certaines de ces ressources sont en lien avec la citoyenneté, et plus précisément avec la démocratie participative. Pour parvenir à ces objectifs, différents éléments ont été nécessaires et cette partie dédiée à la méthodologie vise à rendre compte des choix effectués et des raisons qui ont mené à ces choix.

Cette recherche a été menée sur la base d'hypothèses, celles-ci sont présentées dans le premier chapitre ci-dessous. Il a également fallu définir un terrain d'enquête et, à l'intérieur de celui-ci, une population cible. Ces éléments sont présentés respectivement dans les deuxième et troisième chapitres. Le quatrième chapitre décrit quant à lui les outils de récolte de données utilisés dans ce travail, en l'occurrence, les entretiens semi-directifs. L'ensemble des éléments définis dans ces premiers chapitres constitue une méthode de recherche, et celle-ci comprend évidemment certaines limites. C'est ce à quoi s'intéresse le cinquième chapitre. Le dernier, lui, détaille le cadre éthique dans lequel s'inscrit cette recherche. Ces différents éléments sont basés sur l'ouvrage «Manuel de recherche en sciences sociales». (Quivy, Van Campenhoudt, 2013)

3.1 HYPOTHÈSES

Pour rappel, la question de recherche qui guide ce travail est la suivante:

Comment la pratique du théâtre au sein d'une troupe amateur favorise-t-elle l'acquisition de ressources spécifiques transférables dans l'exercice de la citoyenneté, et plus particulièrement dans ce qui a trait à la démocratie participative? Ressentis et perceptions des participants.

À la lumière du cadre théorique tel qu'il a été présenté dans le chapitre précédent, il est possible de proposer différentes hypothèses. Il s'agit ici de réponses possibles et envisagées à la question de départ de ce travail. Elles sont aux nombres de trois.

Hypothèse 1 : La pratique du théâtre favorise l'acquisition de ressources spécifiques.

Cette hypothèse est basée sur les écrits des différents auteurs présentés dans les chapitres précédents, notamment le chapitre concernant le théâtre. Elle reprend l'idée que la pratique du théâtre permettrait l'acquisition de différents types de ressources, telles que la confiance en soi, les capacités d'expression orale, la confiance et l'écoute de l'autre et/ou du groupe, la capacité d'analyse et de remise en question ou encore la gestion des émotions.

Hypothèse 2 : Les ressources acquises/renforcées par le biais de la pratique du théâtre sont transférables dans d'autres situations de vie.

Cette hypothèse est basée sur un constat, constat présenté de manière succincte au cours des chapitres précédents. La notoriété croissante des formes d'art social et plus particulièrement de théâtre semble montrer que les compétences acquises par le biais du théâtre se transposent en d'autres domaines. En effet, c'est sur cette hypothèse que sont basées la plupart des actions mises en place dans les écoles, les prisons ou encore les entreprises. Toutefois, aujourd'hui, aucune étude scientifique n'a été capable de démontrer ce transfert de compétences puisqu'il s'agit d'éléments difficilement évaluables. (Pronovost, 2013)

Hypothèse 3 : La pratique du théâtre influe sur la participation à l'espace public, la transformation des rapports sociaux et l'extension de la démocratie.

Cette hypothèse prétend que le théâtre aurait une influence sur ce que Bacqué et Sintomer (2001) définissent comme étant les principaux objectifs de la démocratie participative. Il semblerait que de nombreuses similitudes existent entre les ressources développées par le théâtre et celles mobilisées par la démocratie participative ce qui amène logiquement à penser que la pratique du théâtre influencerait la participation à la démocratie participative.

3.2 TERRAIN

Comme expliqué plus haut, j'ai fait le choix d'utiliser le théâtre amateur comme terrain d'enquête. Il s'agit d'un domaine très vaste et l'objet de ma recherche ne suffit pas à le délimiter. Il m'appartenait d'en définir les limites tant au niveau géographique que social. Pour l'aspect géographique, j'ai choisi de centrer ma recherche sur le canton du Jura. S'agissant de mon canton d'origine et d'habitation, j'ai effectué ce choix pour des raisons de faisabilité évidente. Y ayant effectué toutes mes expériences en théâtre, je me suis construit un important réseau au sein de ce milieu, réseau que j'ai pu mobiliser pour cette recherche. Ces quelques expériences m'ont également apporté une bonne connaissance du terrain et des différentes institutions liées à ma thématique de recherche. Cette connaissance du terrain m'a permis de gagner en efficacité tout au long de ce travail. Il est important de signaler aussi que le canton du Jura abrite un grand nombre de troupes de théâtre amateur, particularité qui mérite d'être détaillée.

Le canton du Jura est un canton dont la vie théâtrale est très développée. Preuve en est la possibilité, pour les élèves du Lycée cantonal, d'effectuer leur maturité gymnasiale en option spécifique théâtre, possibilité unique en Suisse. Paradoxalement, le Jura est le seul canton romand qui ne disposait pas, avant avril 2016, d'une salle de spectacle professionnelle. Profitant peut-être de cette absence de concurrence professionnelle, ou agissant dans un esprit de contestation face à la lenteur des projets de création de salles sur le sol jurassien, le théâtre amateur s'est développé avec beaucoup de vigueur.

Aujourd'hui, de nombreux villages jurassiens possèdent leur propre troupe. Celles-ci sont formées en majorité d'habitants du village, auxquels s'ajoutent souvent quelques habitants des villages alentour. Ces troupes proposent en général une pièce par année, le plus souvent des vaudevilles qui rencontrent un grand succès populaire. En parallèle, plusieurs troupes regroupent les individus autour d'adaptations, de créations originales ou de pièces issues du répertoire classique. Quelques troupes de grande envergure proposent également aux comédiens amateurs du canton de participer à une expérience plus rare (tous les deux, trois ou quatre ans selon la troupe). Portée pour la plupart par un metteur en scène professionnel, elles mettent en scène un grand nombre de figurants et de comédiens.

Cette classification n'a pas la prétention de détailler l'ensemble du paysage théâtral du canton. Elle en dessine simplement les grandes lignes dans l'idée de permettre au lecteur d'appréhender la diversité des pratiques théâtrales jurassiennes. Cette diversité est peut-être liée à la grande liberté que permet le théâtre amateur car le domaine est vaste et regroupe de nombreuses pratiques. C'est pourquoi tenter d'en identifier plus précisément les contours peut se révéler intéressant.

Lorsque l'on tente de définir le théâtre amateur, la première idée qui surgit est celle de l'opposition avec le professionnel. Est un amateur, toute personne qui pratique le théâtre sans qu'il s'agisse de sa profession. Mais cette définition purement économique, participe de la confusion qui règne autour du théâtre amateur. Trop vague, elle ne permet pas de cerner ce qui fait partie du théâtre amateur et ce qui n'en est pas. Mais définir ce qu'il est

précisément n'est pas chose aisée, puisqu'il existe très peu de littérature à ce sujet. Comme l'explique Marie-Madeleine Mervant-Roux dans l'introduction du livre «Du théâtre amateur»: «*“Le théâtre amateur vaut-il qu'on parle de lui?” Cette question de Brecht – toute rhétorique – a reçu, dans les faits, en France, une réponse presque totalement négative.*» (Mervant-Roux, 2004, p.8)

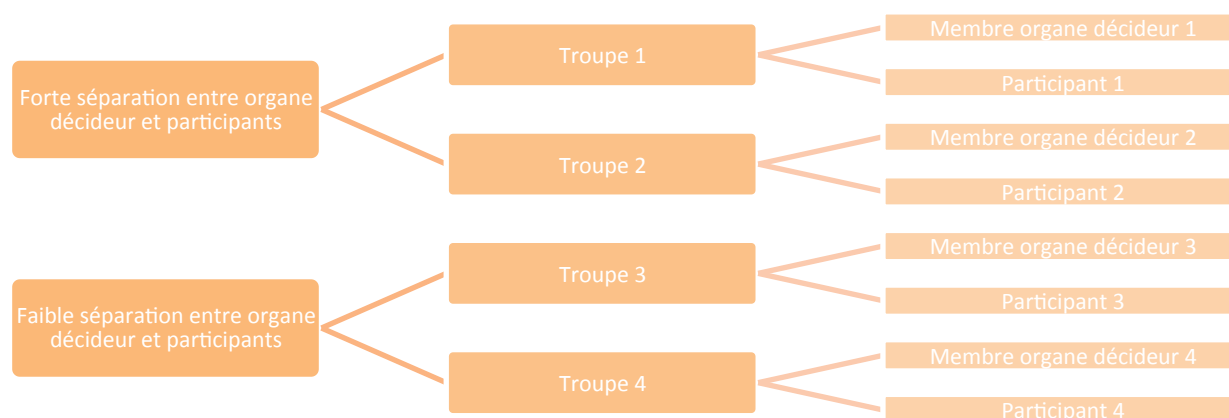
L'une des possibilités pour définir le théâtre amateur est de préciser de ce qu'il n'est pas. C'est ce que proposent Bordeaux, Caune et Mervant-Roux: «*L'amateur n'est pas un débutant (il peut l'être ; il peut aussi avoir des années d'expériences) ; ayant choisi son mode d'expression et une structure autonome pour l'exercer, il n'a pas à être classé dans la même catégorie que les scolaires (mais un scolaire peut être, hors de l'école, un amateur) ; pratiquant effectif du théâtre, il ne se confond pas avec les figurants inexpérimentés de certaines créations professionnelles ; s'inscrivant dans des aventures dont l'initiative est amateur et dont la perspective plus ou moins lointaine est la rencontre avec un public, il ne se confond pas non plus avec les pratiquants d'ateliers de développement personnel ou de stages de communication [...].*» (Bordeaux, Caune & Mervant-Roux, 2011, p.15)

Pour compléter cette définition, Marie-Madeleine Mervant-Roux, avance que trois conditions doivent être remplies pour qu'une activité puisse porter le nom de théâtre amateur. «*a) le but de l'activité doit être le théâtre, non une action menée par le biais du théâtre; b) sa structure doit être autonome; c) d'une façon ou d'une autre, la relation à un public doit être inscrite dans la perspective, proche ou moins proche, des participants.*» (Mervant-Roux, 2004, p.7)

3.3 POPULATION

La population de ma recherche est constituée de comédiens amateur pratiquant le théâtre au sein d'une troupe jurassienne. Comme je l'ai précisé plus haut, la population correspondant à ce profil est vaste, c'est pourquoi ma recherche s'est concentrée sur un échantillon non strictement représentatif.

Je trouvais intéressant, à travers ma recherche, de questionner les rapports entre les participants et les organes décideurs des différentes troupes. En effet, comment faire abstraction de ce type de relation lorsque l'on souhaite découvrir si des parallèles existent entre la pratique du théâtre et celle de la démocratie participative? J'ai centré ma recherche sur deux types de troupes: des troupes au avec une véritable séparation entre organes décideurs et participants et des troupes ayant la particularité inverse. Pour confronter les réponses obtenues au sein d'un même type de troupe, j'ai approché deux troupes de chaque type, ce qui fait quatre troupes au total. Dans chaque troupe, j'ai rencontré deux personnes, l'une faisant partie des décideurs, l'autre étant simple comédien. On peut résumer ceci grâce à l'arborescence suivante:



Il faut préciser ici que ce tableau représente un certain idéal auquel la réalité ne peut correspondre parfaitement. Plusieurs participants à cette recherche ont vécu de multiples expériences théâtrales au sein de différentes troupes. Les apports ressentis par les participants ont été acquis tout au long de leur parcours théâtral, sans qu'il soit véritablement possible de les rattacher à une expérience en particulier, et donc à une troupe. Cela rend très difficile l'analyse des différences ou similitudes entre les différentes structures de troupe et les ressources acquises.

3.4 MÉTHODE DE RECHERCHE

Données recherchées

L'objectif de cette recherche était de récolter des données servant à vérifier les hypothèses et à répondre à ma question de départ. Ces données pouvaient concerner le thème général de mon travail, mais aussi des thèmes secondaires. J'ai souhaité découvrir si, et si oui comment, le théâtre favorise l'acquisition de certaines ressources. J'ai également voulu savoir si les participants utilisent ces ressources dans d'autres situations de vie et si ce transfert a une influence sur l'exercice de la citoyenneté et de la démocratie participative. En parallèle de ces thématiques principales, je me suis aussi intéressée aux raisons qui ont poussé les participants à pratiquer le théâtre et aux éléments positifs ou négatifs qu'ils retirent de cette pratique.

La méthode d'observation utilisée pour ma recherche était de type indirect, ce qui signifie que je suis passée par les sujets pour récolter des informations et non par ma propre observation. Ce type d'observation s'est immédiatement imposé à moi au vu du caractère subjectif des données que je souhaitais récolter. En m'intéressant au ressenti des personnes pratiquant le théâtre, je ne pouvais qu'interroger directement les personnes concernées.

Outil de recherche

J'ai fait le choix d'utiliser l'entretien comme outil pour mener à bien cette recherche. Cet outil m'a paru tout à fait adapté puisqu'il implique un rapport entre interviewer et interviewé, une discussion. Ceci m'a permis d'explorer les sujets en profondeur, d'avoir accès à des processus et à des exposés de situations et de préciser le sens de mes questions ou d'interroger celui que les participants donnaient à leurs réponses. Pour ce qui est du type d'entretien utilisé, il s'agissait d'entretiens semi-directifs. Cette forme comprend un certain nombre de questions assez larges et ouvertes. Elles amènent l'interviewé à s'exprimer relativement librement tout en assurant un certain cadre. De manière générale, j'ai souhaité laisser une grande place aux participants, préférant dès que possible la discussion à la formule questions-réponses.

Pour mener ces entretiens, je me suis basée sur un canevas établi en lien avec mes différentes ressources théoriques et avec les hypothèses de recherche présentées ci-dessus. Ce canevas est présenté en annexe de ce document.

3.5 LIMITES DE LA RECHERCHE

L'ensemble de cette méthode comprend toutefois certains désavantages ainsi que certaines limites.

- La méthode de recherche envisagée n'amène qu'à la récolte de données subjectives issues du ressenti des participants. Je n'ai pas eu accès à la réalité objective.
- L'échantillon interrogé était de petite taille et non représentatif. Les données recueillies ne représentent que l'avis d'un petit nombre de personnes.

- Le fait de procéder sous forme d'entretien peut engendrer certains biais. J'ai dû veiller à ne pas influencer les participants par la formulation de mes questions ou par mon attitude. Je pense particulièrement à une sorte d'effet «placebo», qui aurait pu inciter les participants à identifier des bienfaits du théâtre qu'ils ne ressentent pas forcément. Ce risque est d'autant plus fort qu'au-delà de mes interventions, les participants ont probablement déjà entendu les nombreux avantages que présenterait la pratique du théâtre. À travers ma démarche, j'ai été amenée à dépasser ces idées préconçues et à faire ressortir les éléments réellement ressentis par les participants et non pas ceux qu'ils sont censés ressentir. Toutefois, la frontière est difficile à tracer.
- L'entretien implique que les réponses aux questions se fassent en direct, ce qui nécessite une certaine spontanéité de la part de l'interviewé. Cette spontanéité n'est toutefois pas garantie et, à plusieurs reprises, j'ai obtenu des réponses assez brèves à des questions qui, pourtant, ouvraient à un long développement. Le fait que l'interviewé n'était pas préparé aux questions qu'il allait entendre implique peut-être qu'une partie des réponses qu'il aurait pu amener n'a pas été formulée.

3.6 CADRE ÉTHIQUE DE LA RECHERCHE

Ce travail visait à recueillir les divers ressentis des personnes interviewées, il a donc été mené dans une attitude respectueuse faite d'écoute attentive de non-jugement.

Chaque personne était libre d'accepter ou non la participation à cette recherche et de répondre ou non à mes diverses questions.

Ce travail étant basé sur les propos des personnes interviewées, je me suis engagée à respecter le principe d'anonymat ainsi qu'à ne jamais divulguer les propos d'un interlocuteur dans son milieu d'interconnaissances.

Pour ce qui est de l'enregistrement des entretiens, j'ai veillé à obtenir l'accord explicite de chaque personne et me suis engagée à détruire le matériel une fois ce travail terminé.

4 DÉROULEMENT DE LA RECHERCHE

4.1 PRISE DE CONTACT

Avant de prendre contact avec les participants, il s'agissait de définir les quatre troupes qui constitueraient mon terrain d'enquête. Pour effectuer ce choix, j'ai favorisé un maximum la diversité : type de troupe, type de théâtre pratiqué, âge moyen des comédiens et des membres du comité, ancienneté de la troupe, situation géographique. Le tout en tenant compte de l'organisation de chacune des troupes puisque je m'étais fixé comme contrainte de m'intéresser à deux troupes ayant une forte séparation entre organes décideurs et comédiens et à deux troupes ayant la particularité inverse.

Une fois ces quatre collectifs identifiées, restait à sélectionner deux personnes au sein de chacune d'entre elles. Là aussi, j'ai voulu favoriser la diversité des profils: âge, sexe, expérience théâtrale, etc. En effet, il semblerait qu'«*en diversifiant au maximum les profils, le chercheur se donne les plus grandes chances de recueillir les réactions les plus variées et les plus contrastées.*» (Quivy, Van Campenhoudt, 2011, p.149) J'ai alors contacté un des responsables des différentes troupes. Il ne s'agissait pas nécessairement du président, mais de quelqu'un qui connaît bien les membres de la troupe. Je lui ai expliqué ma démarche dans les grandes lignes et lui ai demandé qui pouvait correspondre aux critères de diversité cités plus haut. J'ai pris contact, par téléphone, avec les huit personnes que l'on m'a conseillées. Je suis volontairement restée évasive sur le sujet de ma recherche, ceci afin d'éviter d'influencer d'une quelconque façon leur approche et de préorienter leurs réponses. J'ai convenu d'un rendez-vous avec chacun, rencontre pour laquelle j'ai laissé un maximum de liberté dans les horaires et les lieux de rencontre.

4.2 DÉROULEMENT DES ENTRETIENS

Les huit entretiens ont été réalisés entre le 24 mars et le 13 avril 2016. Six ont eu lieu au domicile des personnes interviewées et deux se sont déroulés dans un café.

Avant de commencer les entretiens, je me suis systématiquement présentée en quelques mots afin que mon interlocuteur sache qui j'étais et comprenne le cadre dans lequel se déroulait cette recherche. Là aussi, j'ai veillé à ne pas trop en dire. J'ai rappelé à chacun d'eux qu'ils avaient la possibilité de ne pas répondre à toutes mes questions ou d'y répondre brièvement.

Pour l'ensemble des entretiens, j'ai obtenu l'autorisation d'enregistrer la conversation afin de pouvoir la retranscrire avec exactitude. Cette manière de faire m'a évité de prendre des notes ce qui m'a permis d'être véritablement présente dans la relation avec la personne interviewée et d'instaurer un rapport moins artificiel. Cela comporte cependant un piège: celui de se laisser happer par le récit de mon interlocuteur et d'entrer dans une véritable discussion, s'éloignant ainsi de la posture de chercheur. Consciente de ce risque, je suis parvenue à l'éviter.

Les entretiens ont duré entre 35 minutes et 75 minutes. Les huit personnes ont répondu à l'ensemble de mes questions. À la fin de chaque entretien, une petite discussion informelle a eu lieu avec chacun des participants, reprenant certains des thèmes abordés ou portant sur le théâtre en général. J'ai tenu également à expliquer plus précisément le sujet de ma recherche.

Les retranscriptions complètes de ces entretiens se trouvent en annexe de ce document.

5 ANALYSE DES DONNÉES RECUEILLIES

Pour exposer les résultats de cette recherche, j'ai choisi d'opérer par hypothèse, détaillant chaque hypothèse sous forme de mots clés, comme dans ma grille d'analyse. Pour chacun de ces mots clés, un ou plusieurs éléments théoriques seront présentés ainsi que de courts extraits des entretiens.

5.1 MOTIVATIONS

Avant de débiter cette analyse par hypothèse, il me semble important de présenter en quelques mots les motivations ayant amené les participants à cette recherche à commencer le théâtre. L'idée n'est pas d'analyser véritablement ces données, mais plutôt de présenter un panorama des motivations exprimées. Présenté en préambule de cette analyse, ceci permet de mieux cerner le rapport qu'entretiennent les participants avec le théâtre. Les motivations évoquées sont au nombre de sept.

L'ambiance, le groupe: six personnes évoquent l'envie d'intégrer une troupe, de partager des moments forts avec un groupe de personnes. *«Moi j'étais peut-être plus attiré au départ par une équipe, des copains, une ambiance. Et puis cette ambiance, c'était du théâtre. Donc voilà, tout le monde se prenait en main. Et puis on jouait, il fallait faire du théâtre.»* (Entretien 7, l.82) Une septième personne relève également l'importance de l'ambiance de groupe, même si elle précise en avoir pris conscience après avoir intégré une troupe. Il s'agit aujourd'hui d'une des raisons pour lesquelles elle souhaite continuer à pratiquer le théâtre. Seuls deux des participants disent avoir été amenés au théâtre par quelqu'un, par l'influence d'une connaissance.

Une affinité avec le théâtre: Quatre personnes, soit la moitié des participants à cette recherche, ont parlé d'une attirance spéciale pour le théâtre, d'un lien particulier avec ce domaine, du plaisir qu'ils éprouvent grâce à la pratique du théâtre. *«Alors moi j'ai toujours aimé faire du théâtre, tout le temps, depuis toute petite j'ai aimé faire ça.»* (Entretien 8, l.42)

La volonté de sortir du cadre: la moitié des participants ont fait part de leur envie de s'extraire de leur cadre habituel, de faire quelque chose d'original, d'oser. *«Peut-être que c'était l'envie de sauter sur les tables! Bêtement. Ce que j'osais pas faire. Et que je fais toujours pas! (Elle rit) C'est oser des trucs, oser me sortir de mon côté très sage.»* (Entretien 7, l.34) Dans la même ligne, trois participants expriment aussi leur envie de sortir d'eux-même, de jouer un autre rôle.

L'envie de s'exposer: Trois participants ont évoqué l'envie de monter sur scène, d'être vu, d'être félicité. *«Après ben évidemment, c'est d'être sur scène et de se faire applaudir et de flatter son ego, voilà. Il faut le dire.»* (Entretien 5, l.68) Chacun a toutefois tenu à préciser que si cette motivation était bien présente durant l'enfance, il ne s'agit plus aujourd'hui d'une des raisons de leur engagement. Comme une variante de cette motivation, certains expriment aussi l'envie de prendre part à un événement particulier. Plus que le fait de jouer du théâtre, l'important était de s'impliquer dans un projet, dans une manifestation.

Il est intéressant de remarquer que la motivation la plus souvent évoquée est liée au groupe, à l'ambiance. Cet esprit de troupe est un élément récurrent de ces différents entretiens, et pas uniquement au chapitre des motivations. Il semble être d'une grande importance dans les expériences théâtrales vécues par les participants puisque les échanges au sein du groupe, les moments de rire ou d'efforts communs apparaissent comme l'une des premières sources de plaisir des participants. Lesavre constate le même phénomène qu'il décrit ainsi: *«Il semblerait que les activités théâtre amène une forte cohésion au sein des groupes ou elles sont proposées.»* (Lesavre, 2011, cité dans Dubois, 2011, p.70)

Cette constatation amène à se demander si les amateurs pratiquent le théâtre pour le plaisir que celui-ci leur amène ou pour le lien social qu'il engendre. Il semblerait en réalité que ce soit un mélange de ces différents éléments pousse les personnes interrogées à continuer leur engagement théâtral. Plaisir, envie de sortir du cadre, d'être original, envie de se sentir appartenir à quelque chose, esprit de troupe, la plupart des personnes interviewées évoquent plusieurs motivations.

5.2 HYPOTHÈSE 1

Pour rappel, la première hypothèse de cette recherche concernant l'acquisition de ressources et était formulée ainsi:

La pratique du théâtre favorise l'acquisition de ressources spécifiques.

Pour vérifier cette hypothèse, les huit participants ont été amenés à évoquer ce que la pratique du théâtre leur avait apporté jusqu'à aujourd'hui. Il s'agissait de faire ressortir les éléments qu'ils citent spontanément, sans lien évident avec la citoyenneté ou la démocratie participative.

L'ensemble des participants a répondu à cette question et les apports cités sont nombreux. Pour simplifier leur présentation et leur analyse, je reprends ici le modèle de Le Boterf (1994) présenté précédemment dans ce travail. Les différents apports du théâtre tels qu'ils ont été identifiés par les participants sont classés dans les sept catégories de savoirs proposées par l'auteur. Pour chaque catégorie, les différents éléments sont présentés de celui ayant été cité le plus de fois à celui évoqué le moins souvent.

5.2.1 SAVOIRS THÉORIQUES

Les savoirs théoriques regroupent des connaissances théoriques spécifiques. Celles identifiées par les participants sont au nombre de trois.

Les règles formelles du théâtre: cinq des huit personnes interrogées parlent des règles théâtrales qu'ils ont appris à connaître. Il s'agit principalement des codes théâtraux liés au jeu d'acteur. *«Y a la manière de jouer, de prendre place sur scène, et tout. Et puis il y a tout ce qui fait partie du théâtre, tout ce qui est geste et tout ça.»* (Entretien 3, l.29)

Les connaissances liées au théâtre: trois participants expliquent avoir acquis des connaissances théoriques en lien avec le monde du théâtre. Ces connaissances peuvent concerner l'histoire du théâtre, les différents types de pièces ou encore les noms de grands metteurs en scène ou auteurs de théâtre. L'un des participants l'exprime ainsi: *«J'ai aussi eu beaucoup d'apports théoriques sur l'histoire du théâtre, ce qui m'a beaucoup intéressé.»* (Entretien 5, l.26)

Les connaissances liées au domaine associatif: quatre participants font allusion au milieu associatif au cours de leur entretien, tous sont membres du comité de leur troupe. Au détour de certaines phrases, ils expriment leurs connaissances sur ce sujet. Toutefois, aucune d'entre elles n'exprime de manière claire avoir acquis, par le biais du théâtre, des connaissances spécifiques dans ce domaine. Cela ne signifie pas nécessairement que la pratique du théâtre ne permet pas d'acquérir ce type de savoirs, mais cela permet d'affirmer que ce n'est en tout cas pas une évidence. Il semblerait que cela ne fasse pas partie des principaux apports ressentis par les comédiens amateurs.

Au total, cinq participants ont le sentiment d'avoir développé leurs connaissances théoriques en lien avec le théâtre. Cette acquisition de savoirs semble confirmer les propos de Salgado selon qui *«le théâtre est l'occasion de multiples acquisitions effectuées sous une forme ludique. Il s'appuie sur le jeu dans sa conception sérieuse et universelle (Huizinga, 1951) pour faciliter l'apprentissage.»* (Salgado, 2008, p.4)

5.2.2 SAVOIRS PROCÉDURAUX

Les savoirs procéduraux peuvent être définis comme les connaissances théoriques concernant un processus, une démarche. Dans le cas de cette recherche, ces savoirs se résument à un type de connaissances.

Les connaissances théoriques liées à la création d'un projet théâtral: six personnes, dont les quatre personnes faisant partie des organes décideurs de leur troupe, disent avoir appris comment s'organise et se gère un projet théâtral. *«Je peux dire que là je connais, alors pas sur le bout des doigts, je connais tout le fonctionnement autour d'un spectacle.»* (Entretien 7, l.151)

5.2.3 SAVOIR-FAIRE PROCÉDURAUX

Les savoir-faire procéduraux sont la partie pratique des savoirs procéduraux expliqués ci-dessus. Ils regroupent tous les savoir-faire liés à la réalisation d'un processus. Logiquement, cette recherche débouche sur un seul savoir-faire procédural, suite logique du savoir détaillé au point précédent.

Les expériences liées à la réalisation d'un projet théâtral: six personnes, les mêmes qu'au point précédent, expriment au travers de leur entretien le fait d'avoir pris part à la réalisation d'un ou plusieurs projets théâtraux. *«Tout le théâtre, toute la mise sur pied du théâtre, c'est nous qui la faisons.»* (Entretien 8, l.65)

Il est intéressant de remarquer que pour les deux catégories de savoirs qui touchent à l'organisation du projet, six personnes interrogées pensent avoir acquis un certain nombre de savoirs. Parmi ces six, quatre font partie du comité de leur troupe, les deux autres étant des comédiens. Cela laisse entendre qu'il n'est pas nécessaire de faire partie de l'organe décideur de la troupe pour acquérir ce type de savoirs. Ceci paraît confirmer l'affirmation de Pronovost selon laquelle le théâtre permet d'*«accroître des compétences concrètes en lien avec les matières et connaissances acquises.»* (Pronovost, 2013, p.28) On peut par contre en déduire que le fait de faire partie des organes décideurs entraîne l'acquisition de connaissance autour de la création d'un spectacle.

Il n'est par contre pas possible d'établir un lien entre la structure de la troupe et l'acquisition de ces savoirs. En effet, les deux comédiens citant explicitement l'acquisition de ces compétences au cours de leur entretien proviennent de deux types de troupes différents. De plus, comme cela a été développé dans le chapitre consacré à la méthodologie, si un tel lien devait apparaître au cours de cette analyse, il devrait être fortement nuancé.

5.2.4 SAVOIR-FAIRE EXPÉRIENTIELS

Ces savoir-faire sont issus de l'expérience. Il s'agit de ceux que l'on a appris à force de pratique. Ceux identifiés par les participants sont au nombre de six.

L'expression orale: trois personnes pensent avoir amélioré leur capacité d'expression orale. Ils ont l'impression de mieux s'exprimer aujourd'hui qu'auparavant, tant du point de vue de la diction que de la clarté de leur propos. *«Quand on dit quelque chose, quand on l'exprime, le théâtre peut vous apporter dans la dialectique, l'expression, la modulation des mots, la force des mots, tout ça...»* (Entretien 6, l.225) Une des comédiennes affirme toutefois l'inverse puisqu'elle dit connaître aujourd'hui toujours le même débit de parole particulièrement rapide: *«Mais je pense pas que ça influence vraiment, ouais parce que j'ai toujours ce problème dans ma vie, des fois ça va mieux, des fois je parle trop vite.»* (Entretien 1, l.268) Quatre participants évoquent un élément supplémentaire en lien avec l'expression orale: l'aisance à prendre la parole devant en public, le fait d'oser s'exprimer. *«J'ai plus peur, où j'ai plus confiance, disons, de me livrer à une assemblée, de prendre la parole devant tout le monde.»* (Entretien 3, l.221)

Au total, six personnes pensent que le théâtre a eu une influence sur l'expression orale. Cela va dans le sens des propos de Fossé: *«Le théâtre permet d'apprendre à lire, à dire, à jouer, à ressentir, à partager... L'orateur se sert des mêmes éléments: lire, comprendre et dire son texte de façon intelligible et compréhensible pour les auditeurs et surtout, jouer et se faire plaisir.»* (Fossé, 2009, p.56) Il est intéressant de remarquer que plusieurs participants parlent de leur facilité à s'exprimer sans pour autant signaler une amélioration de leur expression orale. Ceci pourrait signifier qu'il n'y a pas nécessairement de lien entre les deux. Le théâtre pourrait favoriser la prise de parole sans que cela soit basé sur une bonne expression orale. Le comédien oserait simplement plus se lancer, s'exprimer, quelles que soient ses capacités dans ce domaine.

La connaissance de soi: cinq participants ont l'impression de mieux se connaître depuis qu'ils pratiquent le théâtre. Ils pensent être plus conscients de leurs atouts, de leurs limites et de leurs capacités. *«Je me suis rendu compte que j'arrive à faire des choses qui me seraient jamais venues à l'idée tout seul comme ça.»* (Entretien 2, l.90) Cela illustre bien le paradoxe identifié par Godart: *«Paradoxe de la pratique théâtrale: se découvrir des potentialités ignorées en prenant un autre rôle.»* (Godart, 2002, p.45)

L'organisation, la rigueur: l'organisation qu'implique le fait de pratiquer le théâtre est relevée par trois personnes. Celles-ci évoquent la difficulté de concilier la pratique du théâtre avec la vie quotidienne. *«Ouais, je suis admirative de ces nanas qui ont leur vie de famille, qui doivent tout organiser. Quand on arrive avant les représentations et qu'on a deux ou trois répétitions par semaines, toute leur vie de famille est ballottée.»* (Entretien 4, l.116)

Trois participants évoquent également la rigueur que demande l'exercice théâtral. Présence aux répétitions, apprentissage du texte, vie en groupe, les éléments de contraintes semblent ne pas manquer. *«De me dire: "Ben voilà, faut que je sois comme ça, faut que j'aie appris mon texte pour telle date, faut que je sache ça pour telle date, faut que je dise cette phrase-là de cette manière-là pour qu'elle ait un impact." Il y a beaucoup de contraintes finalement!»* (Entretien 4, l.174)

Cet élément est confirmé par les écrits de Fossé: *«Rigueur dans sa préparation, dans les répétitions, dans sa compréhension du texte et dans son interprétation. Le théâtre est une école de la rigueur car il nécessite un investissement total de l'acteur au service du texte et du personnage qu'il interprète.»* (Fossé, 2009, p.58) Cependant, il est intéressant de constater que cet élément n'a été relevé que par trois personnes. Si l'on accepte l'affirmation de Fossé selon laquelle le théâtre est une école de la rigueur, on peut alors penser que celle-ci

est ressentie différemment selon les personnes ou selon les troupes.

La gestion des émotions: un des participants affirme qu'il utilise les techniques acquises par le biais du théâtre pour jouer avec ses émotions. Il utilise le jeu pour «simuler» une émotion, sans que cela ne l'affecte réellement. *«J'arrive à faire passer des choses, justement avec des émotions différentes, sans que mes émotions réelles soient modifiées. Une distance, un jeu.»* (Entretien 2, l.220)

Deux autres personnes parlent d'un impact réel sur leur façon de vivre les émotions. Ils pensent ressentir aujourd'hui leurs émotions de manière plus intense ils ont également l'impression de les vivre plus librement. *«Y a un truc qui s'est passé avec les sentiments ouais. J'ai perdu une certaine pudeur et puis je m'exprime différemment depuis.»* (Entretien 3, l.184) Cependant, une des comédiennes pense qu'il ne peut y avoir d'impact de ce type, puisque le théâtre est un jeu: *«Parce que là, en fait, tu joues hein... Donc si t'exprimes une émotion, tu ressens, mais, je veux dire, c'est un jeu donc non.»* (Entretien 7, l.35)

L'un des participants affirme quant à lui que le théâtre l'a amené à une plus grande prise de risque dans l'expression de ses émotions. *«Tu vois, il y a moins de barrières. Ou bien OK, c'est totalement intime. OK, je reconnais que je suis amoureux et puis je lui dis. Et BAM. Je prends des risques.»* (Entretien 5, l.202)

Au total, la moitié des participants pensent que la pratique du théâtre a une influence sur leur façon de gérer les émotions. Cette influence est expliquée par Ryngaert, qui affirme que le théâtre est un outil permettant de *«développer la sensibilité, accepter les émotions. Cela renvoie aussi à l'intuition, au goût esthétique ainsi qu'à la compréhension.»* (Ryngaert 2011, cité dans Dubois, 2011, p.144) Le fait qu'une personne pense que cette influence ne peut pas exister permet de s'intéresser à la façon dont les participants s'impliquent émotionnellement dans leur pratique du théâtre. Comme cela a été expliqué dans le cadre théorique, la pratique théâtrale revêt de nombreuses formes. Selon les méthodes dont on s'inspire, il se peut que l'on s'implique plus ou moins émotionnellement. Ainsi quelqu'un mettant en avant le travail du corps, à la manière de Meyerhold fera travailler ses émotions différemment de quelqu'un appliquant les concepts de Stanislavski.

La gestion du stress: trois personnes estiment que la pratique du théâtre leur permet de mieux gérer les situations stressantes, de savoir faire face au trac. *«T'as ce côté, ce que tu apprends au théâtre c'est toujours que tu es hyper stressée avant et une fois que tu arrives dans ton truc (elle expire) c'est bon, puis tu fais ton truc.»* (Entretien 1, l.254) L'un des participants a par contre l'impression que cela n'a aucun effet sur lui. *«Alors j'ai déjà essayé souvent d'utiliser le théâtre pour déstresser, genre lors d'un entretien avec le directeur ou un entretien d'embauche. Ça marche pas du tout.»* (Entretien 5, l.153)

Il semblerait que cette différence de ressenti face au trac soit normale. Fresnel, dans un ouvrage consacré à ce sujet explique que, face à une situation stressante, l'artiste a deux choix: *«soit s'adapter [...] c'est alors le bon trac, stimulant, poussant à être meilleur ou à donner le meilleur de soi-même; soit ne pas s'adapter, et il va alors connaître l'anxiété, qui peut rester limitée ou développer de véritables troubles anxieux allant de la contre-performance, à la conduite d'évitement, voire à l'attaque de panique ou même à l'abandon de sa carrière.»* (Fresnel, 1999)

Créativité: deux personnes citent la créativité comme un apport de la pratique du théâtre. «Ça augmente la capacité à innover ou être original, ou à trouver des idées, des images, ou comme ça.» (Entretien 2, l.242)

La littérature semble confirmer cela puisque de nombreux auteurs citent la créativité comme l'une des premières ressources développées par le théâtre. Dubois, citant Lesavre, en parle par exemple en ces termes: «*La pratique théâtrale, les ateliers et les exercices réalisés, conduisent l'individu à laisser son corps agir, en ouvrant le plus grand possible les capteurs sensoriels. [...]Le développement de cette sensorialité physique qui conduit à l'émotion conduirait donc au développement de l'esprit créatif.*» (Lesavre, 2011, cité dans Dubois, 2011, p.68) Pronovost confirme cela puisqu'il affirme que le théâtre permet d'«*accroître l'habilité à penser et à agir créativement.*» (Pronovost, 2013, p.28)

Le peu de réponse apporté par les participants ne signifie pas forcément que le théâtre développe peu la créativité. Il se peut que la notion de créativité ne soit pas perçue de la même façon par l'ensemble des participants. La méthode de travail de la troupe influence peut-être également le développement du potentiel créatif des comédiens. Il paraît logique que les effets ne seront pas les mêmes si les participants sont véritablement impliqués dans la création ou s'ils suivent simplement les indications du metteur en scène. Il est également possible que pour certains, la créativité soit une ressource déjà présente à la base, ce qui expliquerait qu'ils ne l'aient pas ressentie comme un apport du théâtre.

Au total, la grande majorité des participants estiment avoir acquis certains savoir-faire expérientiels par le biais de la pratique du théâtre. Seule une participante n'en évoque aucun. Il semblerait donc que le théâtre favorise l'acquisition de ce type de savoir. Les éléments qui ressortent particulièrement sont ceux liés à l'expression orale et à la connaissance de soi puisqu'ils s'agit de ceux évoqués le plus spontanément par les participants.

5.2.5 SAVOIR-FAIRE SOCIAUX

Les savoir-faire sociaux regroupent tous les éléments en lien avec le contact avec l'autre et la capacité à se comporter de manière adéquate en groupe ou en société. Cinq de ces savoir-faire ont été identifiés par les participants.

La capacité à travailler en groupe: cinq personnes estiment que l'expérience de la troupe leur a permis de développer leur capacité à travailler en groupe. «*Se rendre compte qu'on est capable de collaborer. C'est pas évident pour tout le monde, hein.*» (Entretien 2, l.182) En parallèle à cela, quatre personnes ont aussi l'impression d'avoir acquis une certaine aisance sociale, une facilité à aller vers l'autre. «*Je pense que peut-être l'approche de l'autre est plus facile.*» (Entretien 7, l.120)

Il semblerait que cet aspect du travail en groupe soit une composante essentielle du théâtre puisqu'au total six participants en ont parlé d'une façon ou d'une autre. Ryngaert le relève elle aussi en affirmant la pratique du théâtre permet d'«*apprendre que le théâtre est une pratique collective (que les propositions de jeu se développent avec l'appui des autres), apprendre à se débrouiller ensemble (oser se montrer et accepter de ne plus être visible).*» (Ryngaert, 2011, cité dans Dubois, 2011, p.144)

L'écoute de l'autre: quatre personnes estiment que le travail avec des partenaires de jeu leur a permis de développer leur capacité d'écoute. «*Lui c'était Roger, moi Robert, ou l'inverse. Et, je crois que ni lui ni moi n'avons jamais su qui était Roger qui était Robert. Mais on l'a joué et personne n'a rien vu. Le premier qui disait Roger et bien l'autre c'était Robert, forcément.*» (Entretien 2, l.176)

Il est intéressant de souligner que les quatre personnes qui s'expriment à ce sujet sont les quatre comédiens. Aucun des quatre membres de comité n'a relevé le travail d'écoute qu'implique le théâtre. Pourtant Fossé explique bien l'importance de l'écoute dans le travail de l'acteur: *«Pour un acteur, jouer avec ses partenaires nécessite d'être dans une écoute totale permettant de donner à chacun la présence nécessaire à l'existence de son personnage. Mais l'acteur n'écoute pas seulement avec ses oreilles, il est réceptif à l'environnement par tout son être. Il écoute avec ses yeux, avec son corps et avec son ressenti.»* (Fossé, 2009, p.57)

La compréhension de l'autre: deux personnes pensent que la pratique du théâtre permet de mieux comprendre autrui. *«Et puis quand l'autre apprenait son personnage et en même temps moi je jouais mon rôle, et que le metteur en scène t'explique comment te mettre dans la situation, tu te disais: "Ouais, dans la vie normale, ça a cet effet-là sur cette personne."»* (Entretien 3, l.190) Pour deux autres, plus que le fait de comprendre l'autre, c'est le fait de parvenir à s'y adapter qui ressort. *«Je sais qu'à certaines il faut leur dire "c'est comme ça et pas autrement". Et je sais qu'à certaines il faut leur donner beaucoup d'indications sur le pourquoi du comment, je sais qu'à certaines faut leur dire juste "c'est comme ça, comme ça, tu fais les gestes comme ça".»* (Entretien 5, l.223)

Cette capacité à se mettre à la place de l'autre, à comprendre ses sentiments, sa façon de fonctionner pourrait s'expliquer par le fait que, selon Pronovost, le théâtre permet d'*«Accroître une sensibilité émotionnelle face aux autres.»* (Pronovost, 2013, p.28) Plus sensible, la personne ressentira plus facilement les émotions de la personne en face. Elle parviendra alors à adapter son attitude en fonction de ce ressenti.

La capacité à prendre en compte différents points de vue: trois participants ont l'impression que la pratique du théâtre les a rendus plus aptes à accepter l'existence de points de vue différents sur un même élément. *«Parce que tu peux proposer une idée et puis les gens ils sont là "Non, je crois pas." Et les autres peuvent proposer une idée et toi tu peux pas juste te dire "Mon idée était mieux." Tu dois te dire "ah ouais, non, effectivement, peut-être que cette solution comme ça ce serait mieux". Accepter le fait que c'est tout le monde qui met la main à la pâte.»* (Entretien 1, l.386)

Cet élément est peut-être à mettre en lien avec les notions d'écoute, de compréhension de l'autre et de travail en groupe développées ci-dessus. Ces différents éléments sont interdépendants. Salgado résume cela ainsi: *«Grâce aux identifications successives à des rôles différents, le théâtre favorise une meilleure compréhension des problèmes des autres, il apprend à intérioriser la personnalité de l'autre et à accepter les différences.»* (Salgado, 2008, p.4) Ce qui explique comment la pratique du théâtre peut renforcer la capacité à accepter et prendre en compte des avis différents.

La gestion de groupe: trois personnes pensent que les expériences théâtrales qu'ils ont vécues les ont amenés à développer leur compétence dans le domaine de la gestion de groupe. Toutes trois sont des membres des différents comités des troupes. Qu'il s'agisse de mener une équipe de comédiens, de gérer les éventuels conflits ou de savoir détecter et valoriser les ressources de chacun, les apports cités par les participants sont multiples. *«Ça a développé aussi mon esprit de (il cherche ses mots), comment est-ce qu'on dit en français, leadership, chef d'équipe. (Il hésite.) Comment mener une équipe, avec bienveillance, avec positivisme, comment gérer des conflits.»* (Entretien 5, l.113)

Salgado (2008) est persuadé que le théâtre permet l'acquisition de ressources liées au management. Son article est entièrement consacré à cette thématique. Il y explore en détail les liens entre le statut de metteur en scène et celui de manager. Le fait que les trois personnes qui s'expriment à ce sujet soient des membres des organes décideurs des

troupes peut toutefois apporter une légère nuance aux propos de cet auteur. L'acquisition de compétences en gestion d'équipe se fait-elle véritablement par la pratique du théâtre? Ne serait-elle pas plutôt liée au rôle assumé par les différents participants au sein des comités? On peut penser que la mise en scène amène à l'acquisition de certaines de ces ressources, puisque deux des participants concernés ont assuré à plusieurs reprises la mise en scène d'un spectacle. Mais le fait que la troisième personne n'a jamais assumé ce rôle laisse à penser que ces ressources s'acquièrent aussi par un autre biais. Ce biais pourrait être le fait de faire partie du comité de leur troupe.

En ce qui concerne les savoir-faire sociaux, de nombreux apports ont été cités par les participants. Le théâtre permettrait donc le renforcement des ressources dites «sociales». La capacité à travailler en groupe est l'élément qui ressort particulièrement dans cette catégorie.

5.2.6 SAVOIRS COGNITIFS

Les savoirs cognitifs regroupent tous les éléments liés au mode de pensée, au processus de réflexion, au raisonnement. Les participants ont relevé quatre éléments appartenant à cette catégorie.

L'esprit critique: quatre personnes estiment que la pratique du théâtre leur a permis de développer leur esprit critique. Certains précisent que cette capacité à se montrer critique s'accompagne d'une volonté de proposer des commentaires constructifs. *«Du coup ouais, t'as un esprit très critique maintenant. Et puis je trouve que j'ai un esprit critique, mais en voulant chercher une solution.»* (Entretien 3, l.307) Tulenew confirme cela puisqu'elle dit, en parlant des apports du théâtre à l'école, que celui-ci permet de «former des citoyens qui porteront un regard critique sur le monde.» (Tulenew, 2011, cité dans Dubois, 2011, p.144)

Regard holiste: quatre personnes pensent que la pratique du théâtre les a amenés à avoir un regard plus général sur les choses, à être capables d'observer une situation dans son ensemble. *«Oui, t'as un petit peu l'impression que t'as un regard en dehors et puis tu regardes le décor, tu regardes la scène. Et peut-être que des fois, ça c'est le côté metteur en scène, tu te mets un petit peu à regarder ce qui se passe.»* (Entretien 7, l.187)

Lenoir confirme cela et l'explique ainsi: *«Les projets artistiques permettent d'apprendre aux jeunes de penser autrement ainsi que de réagir face à leur milieu. L'acquisition de l'intelligence émotionnelle est le premier pas vers la créativité puisqu'elle permet d'obtenir un regard holiste sur des situations plutôt que de se centrer sur une partie seulement de l'expérience.»* (Lenoir, 1999 cité dans Pronovost, 2013, p.51-52)

Capacité à apprendre: quatre participants ont exprimé de manière détournée avoir développé leur capacité à apprendre. En parlant des efforts fournis pour apprendre le texte ou pour acquérir les codes de jeu, ils mettent en avant le fait qu'un comédien se place forcément dans une situation d'apprentissage, sans quoi il sera difficile pour lui d'évoluer dans sa pratique. Cela confirme les propos de Ryngaert pour qui le théâtre amènerait à: *«accepter de ne rien savoir au départ car il n'y a pas de "bonne réponse" absolue à donner.»* (Ryngaert, 2011, cité dans Dubois, 2011, p.144)

Remise en question: trois participants affirment que la pratique du théâtre leur a appris à se remettre en question. Le fait d'être systématiquement soumis aux commentaires du metteur en scène, des partenaires de jeu ou des spectateurs leur permettrait de développer la capacité à se questionner sur eux-mêmes et sur ce qu'ils proposent. *«Un truc que ça t'apprend, c'est accepter les commentaires. [...] Je trouve que ça t'apprend beaucoup à te dire "mais c'est normal" et puis quand tu en tiens compte et que tu vois que ça marche de te dire et ouais, c'est bien qu'on me l'aie dit tu vois.»* (Entretien 1, l.222) L'un des participants ajoute toutefois que s'il lui a appris à se remettre en question, le théâtre lui a aussi permis

de développer sa capacité à rester sur ses positions lorsque c'est nécessaire. «*Au contraire, j'ai dû apprendre à ne pas me remettre en question. Et puis à faire des choix, ça peut paraître complètement con, à faire des choix complètement arbitraires, l'air sûr de moi.*» (Entretien 5, l.121)

Ces réponses confirment les propos de Pronovost puisque celui-ci avance que le théâtre permet d'«*accroître la faculté d'évaluer et de réévaluer ses propres valeurs.*» (Pronovost, 2013, p.28) En les évaluant et en les réévaluant, les comédiens amateurs apprendraient à remettre en question leurs valeurs, mais aussi à mieux les assumer.

L'ensemble des participants a évoqué l'acquisition d'un ou plusieurs savoirs cognitifs. Les nombreux exemples donnés pourraient signifier que le théâtre modifie la façon de penser de ceux qui le pratiquent.

5.2.7 VALEURS ET ATTITUDES

Cette catégorie regroupe les éléments liés à la personnalité des participants puisqu'elle concerne les valeurs et les attitudes. Cinq éléments appartenant à cette catégorie ont été relevés par les personnes interviewées.

Confiance en soi: sept personnes disent ressentir un renforcement de leur confiance en eux grâce à la pratique du théâtre. Seul un des comédiens n'en a pas fait mention. Pour la plupart d'entre eux, il s'agit même de l'un des premiers éléments identifiés et il est exprimé comme s'il s'agissait de quelque chose de logique. «*Ben déjà de la confiance en moi. Parce que c'est clair que... Voilà, tu montes sur scène, donc tu sais que les gens vont te juger.*» (Entretien 4, l.64) Cet apport est peut-être l'un des plus attendus lorsqu'on s'intéresse à la pratique du théâtre. Et ce d'autant plus que la théorie s'aligne sur le sens commun, Fossé expliquant par exemple qu'«*au théâtre, le potentiel de jeu de l'acteur, c'est la confiance en soi.*» (Fossé, 2009, p.57)

Capacité à lâcher prise: cinq participants pensent être aujourd'hui plus aptes à se lâcher, à se détacher du regard des autres ou à accepter les choses telles qu'elles sont: «*Mais d'apprendre à lâcher les choses. Je sais pas. Si t'as des réclamations. Des fois au théâtre aussi. Des gens qui nous disent: "Ah ben... j'ai pas aimé ci, j'ai pas aimé ça."*» (Entretien 8, l.91) Tulenew confirme cela en expliquant que les enfants qui pratiquent le théâtre «*apprennent également à lâcher prise, à ne pas tout contrôler.*» (Tulenew, 2011, cité dans Dubois, 2011, p.141)

Curiosité: quatre personnes affirment que la pratique du théâtre les incite à être plus curieux. «*C'est par ce biais-là aussi que je m'intéresse, que j'éveille ma curiosité sur plein de choses.*» (Entretien 5, l.105) Pour trois d'entre eux, cette curiosité irait plus loin et les amènerait à faire preuve de plus d'ouverture: «*Je pense que tu es plus ouvert aux rencontres. C'est un peu con, mais... (elle hésite) T'es plus ouvert, t'es plus social.*» (Entretien 1, l.299) Même si l'un d'entre eux nuance son propos en expliquant que cette ouverture serait limitée par le fait qu'il côtoie principalement des personnes qui lui ressemblent. «*C'est peut-être un aspect négatif, parce que je suis tout le temps là-dedans avec ce type de gens qui pensent comme moi, qui possèdent les mêmes références que moi, qui vont voir les mêmes choses que moi, qui ont les mêmes sensibilités que moi.*» (Entretien 5, l.236)

Le développement de l'ouverture par le biais du théâtre est soutenu par Tulenew puisqu'elle en fait l'un des apports du théâtre à l'école, en avançant qu'il permet de «*former des êtres humains sensibles, ouverts, réceptifs.*» (Tulenew, 2011, cité dans Dubois, 2011, p.144) Les résultats de cette recherche et la théorie tendent donc à montrer que le théâtre rendrait plus curieux, plus ouvert. La nuance apportée par l'un des participants amène toutefois l'idée que cette ouverture serait limitée à un certain cadre. Cette nuance est renforcée par une autre participante, puisqu'elle n'hésite pas à qualifier le monde du théâtre de milieu «*élitiste*».

(Entretien 7, l.287) Cette ouverture favorisée par le théâtre ne serait-elle qu'une illusion? Le sens commun tendrait à nous faire croire que le monde du théâtre, de par son caractère artistique, voire légèrement marginal, serait un milieu d'ouverture et de tolérance. Mais les propos de certains participants tendent à montrer que cette ouverture aurait en fait un angle assez restreint, que cette tolérance ne serait effective qu'au sein de cet univers particulier qu'est le théâtre.

Capacité à oser, à proposer: quatre participants ont évoqué le renforcement de cet élément comme étant l'un des effets de la pratique du théâtre. Il semblerait qu'ils se sentent aujourd'hui plus à même d'oser se lancer, de proposer des choses. *«Mais d'oser peut-être plus les choses. D'oser, voilà.»* (Entretien 7, l.122) Ryngaert parle de cet apport dans son ouvrage consacré au théâtre à l'école. *«Apprendre à oser, proposer. Le travail artistique s'établit dans la proposition concrète et dans le risque.»* (Ryngaert, 2011, cité dans Dubois, 2011, p.144) Il semblerait donc que le théâtre renforce chez ceux qui le pratiquent la capacité à oser faire des propositions.

L'une des participantes apporte une nuance à cela, puisqu'elle estime que, pour elle, ce n'est pas nécessairement le théâtre qui aurait développé cette capacité: *«Le fait d'oser s'affirmer, le fait d'oser donner ton avis, quand tu es jeune et que tu entres dans un truc politique, c'est hyper dur! Mais je pense que j'étais déjà dans une période de ma vie où j'étais arrivée au stade où j'osais plus m'affirmer. Peut-être qu'à la base ça m'a aidé le théâtre. Mais à ce moment-là, je fais pas un lien direct avec le théâtre.»* (Entretien 1, l.287)

Esprit d'initiative: trois personnes pensent avoir développé leur capacité à prendre des initiatives grâce à la pratique du théâtre. Elles estiment aujourd'hui avoir une attitude plus entreprenante qu'auparavant. *«De pas attendre forcément que les choses se passent et de vouloir provoquer les choses si elles arrivent pas comme elles devraient arriver.»* (Entretien 4, l.73) Ces réponses vont dans le sens de Lesavre qui, parlant de l'improvisation théâtrale, avance que: *«cela conduit à faire l'hypothèse qu'au-delà de l'esprit créatif, la formation aux techniques d'improvisation théâtrales développe un esprit d'initiative conséquent.»* (Lesavre, 2011, cité dans Dubois, 2011, p.68-69)

Respect et tolérance: Cet élément n'a pas été évoqué de manière directe par les participants à cette recherche. Aucun d'entre eux n'a exprimé avoir ressenti un développement de son respect de l'autre ou de sa tolérance envers autrui. Cet élément est pourtant identifié par Auclair comme étant l'un des apports possibles du théâtre. *«D'après l'UNESCO, l'intégration des arts en milieu scolaire dès les premières classes permettrait d'effectuer un changement notable dans nos sociétés en instillant la curiosité et l'hospitalité chez les jeunes, favorisant ainsi la tolérance et le respect de la diversité.»* (Auclair, 2006, cité dans Pronovost, 2013, p.34)

Le fait que cet élément n'a pas été cité par les participants pourrait signifier qu'il ne s'agit pas de l'un des apports ressentis au premier abord. Il semblerait que les participants ne perçoivent pas directement les effets de leur pratique théâtre sur ces aspects de leur personnalité. Ou alors, les personnes interrogées ont toujours fait preuve de respect et de tolérance, même avant de pratiquer le théâtre, ce qui expliquerait qu'elles n'en parlent pas dans leur entretien. Au vu de l'importance du travail collectif dans le théâtre, il est difficile d'imaginer des comédiens dépourvus de respect et de tolérance envers l'autre.

L'ensemble des participants évoque au minimum deux de ces éléments comme étant des apports ressentis de la pratique du théâtre. Dans une certaine mesure, le théâtre pourrait donc influencer l'attitude générale et les valeurs de ceux qui le pratiquent. La confiance en soi et la capacité à lâcher prise semblent être les éléments les plus marquants de cette catégorie.

5.3 SYNTHÈSE DE L'HYPOTHÈSE 1

Dans l'ensemble, les participants estiment avoir acquis des ressources rattachées à l'ensemble des catégories de savoirs proposées par Le Boterf. Cependant, il faut remarquer que de grandes différences existent entre les participants. Au sein d'une même catégorie de ressources, il est fréquent que deux personnes mettent en avant des éléments complètement différents. Pour certaines catégories, comme les savoir-faire sociaux, certains participants pensent avoir acquis de nombreuses ressources tandis que d'autres n'en parlent pas du tout. D'autres éléments, comme la confiance en soi, l'expression orale ou la capacité à travailler en groupe font presque l'unanimité. Ainsi, il semblerait que le théâtre favorise l'acquisition de ressources en tous genres. Cependant cette acquisition, tout comme son ressenti varie énormément d'une personne à une autre.

Pour ce qui est de la différence entre les comédiens faisant partie du comité de leur troupe et ceux qui n'en font pas partie, il faut admettre qu'elle est assez peu marquée. Peu d'éléments sont évoqués de manière complètement différente entre les membres du comité et les comédiens. Outre l'écoute de l'autre, citée uniquement par des comédiens et la gestion de groupe évoquée seulement par les membres de comité, la seule tendance générale que dessinent ces résultats est la suivante: il semblerait que les éléments en lien avec la création d'un projet théâtral, avec la partie organisationnelle, soient prioritairement acquis par les membres de comités. Sans surprise, ceux qui organisent le plus de projets sont ceux qui ont l'impression de savoir le faire.

Enfin, il est important de relever un élément évoqué à de nombreuses reprises qui ne trouve pourtant aucune place dans cette analyse: le plaisir. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une ressource à proprement parler, c'est l'un des apports du théâtre le plus souvent cité. Le plaisir d'être sur scène, de jouer quelqu'un d'autre, de travailler avec d'autres personnes, de créer quelque chose de A à Z, le plaisir semble se retrouver dans chaque aspect de l'expérience théâtrale. Il est possible que le plaisir lui-même ait une influence sur les participants. Il apporte du bien-être et de la détente tout en étant un moteur d'apprentissage extrêmement fort. On peut se demander si la pratique du théâtre sans plaisir aurait les mêmes vertus.

5.4 HYPOTHÈSE 2

La seconde hypothèse de cette recherche concernait le transfert de ressources et était formulée comme suit:

Les ressources acquises/renforcées par le biais de la pratique du théâtre sont transférables dans d'autres situations de vie.

Pour vérifier cette hypothèse, les huit participants ont été amenés à évoquer des exemples d'utilisation dans leur vie courante des ressources acquises par le biais du théâtre. Ces exemples pouvaient par exemple être en lien avec leur vie professionnelle ou associative.

En analysant l'ensemble des entretiens, il est apparu que les exemples donnés par les participants étaient nombreux et que les situations de transfert de ressources dépassaient les deux catégories suggérées aux participants. Au détour d'autres questions, certains ont évoqué l'utilisation de certaines ressources dans leur cadre familial, d'autres dans leur vie en société. Au final, quatre catégories de situation de transfert se dessinent: la vie quotidienne, la vie professionnelle, la vie en société et la vie associative. Pour chacune de ces catégories, différents exemples donnés par les participants sont présentés.

5.4.1 LA VIE QUOTIDIENNE

La vie quotidienne regroupe, comme son nom l'indique, les éléments liés à la vie de tous les jours: vie de famille, échanges avec les amis, attitude générale de la personne. Sept participants ont donné des exemples d'utilisation des apports du théâtre dans leur vie quotidienne.

Pour certains, il s'agit de l'utilisation concrète de ressources acquises grâce au théâtre ou de techniques de jeu. *«Si on a testé des choses au théâtre et puis qu'on voit que la situation s'y prête, on peut recréer des choses.»* (Entretien 2, l.225) Pour d'autres, ce sont les bénéfices ressentis sur leur état d'esprit ou leur humeur qui ressortent. *«Tu peux te décharger quelque part, tu reviens plus zen à la maison.»* (Entretien 8, l.124) Il semblerait donc que la pratique du théâtre ait une influence sur la vie quotidienne des comédiens.

Un participant nuance tout de même ce transfert, puisqu'il donne l'exemple d'un domaine pour lequel il lui est impossible d'effectuer un transfert le théâtre et sa vie de tous les jours. *«Mais j'ai essayé de travailler mon personnage hors scène... (Il rit) Ben par exemple, je sais que je tiens ma tête en avant, j'ai pas réussi à la mettre en arrière dans la vie de tous les jours. Pourtant j'ai pris des cours de chant où elle me disait "Voilà il faut mettre la tête comme ça", pourtant je le sais! Sur scène, j'arrive, si j'ai un personnage.»* (Entretien 5, l.192) La comédienne dont le débit de parole est particulièrement rapide disait elle aussi être incapable de modifier cela en dehors du théâtre ou de situations professionnelles spécifiques. Cela signifie que certains aspects de la personnalité des comédiens ne peuvent être modifiés par la pratique du théâtre.

Au final, il semblerait que, dans une certaine mesure, le théâtre influence la vie quotidienne de ceux qui le pratiquent. Les attitudes, les humeurs, les réactions sont autant d'éléments susceptibles d'être modifiés par la pratique du théâtre. Il est cependant certains éléments que le théâtre ne parvient pas à modifier, quelle que soit l'envie des participants. Cela paraît relativement logique et montre que le théâtre n'est pas un outil «magique» permettant de transformer à la demande ceux qui le pratiquent.

5.4.2 LA VIE PROFESSIONNELLE

Cette catégorie comprend tous les éléments liés au travail des comédiens, à leur rapport avec leurs collègues, avec la hiérarchie. Quatre personnes ont cité des exemples d'utilisation des ressources acquises par le théâtre dans leur vie professionnelle.

Il s'agit pour certains de pouvoir mener avec aisance des présentations. *«Te dire "OK c'est bon" voilà quand tu rentres dedans "vas-y c'est ton moment!" Et tu le fais, et tu restes pas stressé pendant tout le long.»* (Entretien 1, l.257) Pour d'autres, c'est la façon de communiquer avec les collègues qui est modifiée. *«Et puis là, typiquement t'expliques quelque chose à ton apprenti, tu vois qu'il comprend pas, tu le laisses pas aller dans la merde, tu lui réexpliques autrement.»* (Entretien 3, l.254) Pour d'autres encore, certaines techniques théâtrales peuvent être utilisées directement dans certaines situations de travail. *«Parce que devant les élèves tout à coup on peut utiliser des savoir-faire théâtraux, tout à coup on se met en colère, mais sans être en colère. (Il sourit)»* (Entretien 2, l.215) Enfin, pour l'un des participants qui est enseignant, le théâtre est une passion utilisée de différentes façons. Il s'agit principalement d'utiliser quelque chose qui l'intéresse, afin que sa passion se ressente et que, par conséquent, les élèves soient motivés. *«Je devais donner des leçons d'informatique. Et hop, on a fait un blog sur les métiers du théâtre. Voilà je récupère ça et du coup c'est des leçons qui me passionnent, et les élèves le ressentent et ça les motive.»* (Entretien 5, l.164) Une cinquième personne pense que le théâtre lui a amené certaines ressources qu'elle utilisait dans le cadre de son travail. Mais comme cela se faisait, selon elle, de manière inconsciente, elle ne peut pas illustrer son propos.

Deux des participants affirment par contre n'effectuer aucun transfert entre le théâtre et leur vie professionnelle. Pour l'une d'entre elles, il semblerait que ce soit le cadre et l'activité exercée qui ne permettent pas cela. *«Ben, je pense pas... Alors franchement, au boulot, c'est quelque chose d'assez strict, je fais de la compta, je travaille pour une caisse de pension. Donc voilà, c'est pas vraiment là que... J'ai pas vraiment de marge de manœuvre. C'est quelque chose de droit. Il faut être précis, il faut être sérieux.»* (Entretien 8, l.181) La seconde participante ne ressent quant à elle aucun effet concret du théâtre sur sa vie professionnelle. *«Y a plein de choses qui m'apportent plein d'éléments, mais si je devais faire des liens directs, je pense pas.»* (Entretien 4, l.137)

Il est possible qu'il existe un transfert entre théâtre et vie professionnelle. Mais il semblerait que ce transfert ne puisse s'effectuer que dans certains cas. Cela pourrait dépendre de la profession, de l'institution ou de l'équipe de travail. Il se peut aussi que la personne ne relie pas les ressources acquises par le biais du théâtre et celles mises en pratique dans le cadre professionnel car les deux milieux lui semblent trop différents. Peut-être que pour ressentir un transfert de ressources dans le domaine professionnel, certaines similitudes doivent exister, ou du moins être perçues, entre le théâtre et l'emploi occupé. Ainsi, trois des personnes ayant cité des exemples d'utilisation des apports du théâtre dans cette catégorie sont enseignantes et l'une d'elles exprime d'ailleurs clairement les similitudes entre théâtre et enseignement: *«Quand tu enseignes, de toute façon tu fais du théâtre. T'es sur scène quand même. Parce que tu es, je veux pas dire le personnage principal... Mais tu es quand même... Tu as des spectateurs, entre sept et une quinzaine de spectateurs.»* (Entretien 7, l.85)

5.4.3 LA VIE EN SOCIÉTÉ

Dans cette catégorie sont regroupés les exemples en lien avec la vie en groupe, l'exposition dans l'espace public, la vie de village ou de quartier. Six personnes estiment qu'elles utilisent les ressources acquises par le biais de la pratique théâtrale dans leur vie «en société».

Pour certaines, il s'agit de ressources liées aux rapports aux autres: *«Je crois que si on est attentif à ce qu'on fait sur scène, à ce qui se passe entre les personnages et bien on apprend plein de choses sur les gens.»* (Entretien 1, l.195) De manière plus précise, certains évoquent aussi le rôle que l'on assume au sein d'un groupe. *«Ça m'a développé chez moi, ce truc de chef d'équipe.»* (Entretien 5, l.208) Mais l'élément qui revient le plus souvent est l'acquisition d'une certaine aisance en société. *«Une très grande décontraction pour intervenir dans la société, prendre la parole, s'exprimer»* (Entretien 6, l.184)

Le transfert de ressources entre le théâtre et la vie en société ressort de manière assez marquée dans les résultats de cette recherche. Les situations liées à la vie en société sont souvent les premières à être évoquées. Ici, un lien peut-être fait avec les ressources évoquées dans le chapitre précédent. Confiance, en soi, expression orale, capacité à travailler en groupe, il semble évident que ces trois éléments influencent la façon dont la personne agit avec les autres, dans un groupe ou en société. Le fait que certains des participants parlent d'aisance en société parle de lui-même.

5.4.4 LA VIE ASSOCIATIVE

Cette catégorie rassemble les exemples liés aux différentes implications associatives des participants. Cinq participants parlent des rapports entre le théâtre et leur vie associative. Mais les avis sont des plus variés.

L'un affirme qu'il transfère les compétences acquises par le théâtre dans sa vie de sociétaire. *«J'ai plus peur, où j'ai plus confiance, disons, de me livrer à une assemblée, de prendre la parole devant tout le monde. [...] je vois, par exemple aux assemblées du foot, chaque fois les gens me reprochent, mais de manière sympathique hein, que dans les divers, c'est moi qui monopolise la conversation.»* (Entretien 3, l.221) Un autre, sans parler de transfert de ressource, explique que sa vie associative est entièrement dédiée au théâtre. *«Toute ma vie associative tourne autour du théâtre. C'est utiliser ma passion, utiliser ce qui me fait vibrer.»* (Entretien 5, l.179) À nouveau, l'un des participants ne parvient pas à donner d'exemple concret, car les choses se font de manière inconsciente pour lui. L'une des participantes affirme en revanche ne pas utiliser ce qu'elle a acquis par le théâtre dans ses engagements associatifs. *«Je crois pas. Non parce que je crois que je dissocie assez les choses en fait. [...] Si tu veux, je suis un peu tout à des niveaux différents. Au théâtre, je dois juste faire ce qu'on me demande, en gros.»* (Entretien 4, l.163)

Le transfert de ressources entre la pratique du théâtre et la vie associative ne semble pas se faire de manière aussi évidente que pour les autres catégories. Que ce soit lié à une volonté claire de séparer les différents engagements pris par les participants ou que ce soit simplement parce qu'ils ne sont pas ressentis, les apports du théâtre semblent s'appliquer moins facilement dans le domaine associatif. Il est possible aussi que, comme pour la vie professionnelle, cela dépende du milieu et des personnes qui y sont liées.

5.5 SYNTHÈSE DE L'HYPOTHÈSE 2

Dans l'ensemble, les participants évoquent des situations de transfert de ressources se rattachant à chacune des quatre catégories que sont la vie quotidienne, la vie professionnelle, la vie en société et la vie associative.

Des liens peuvent être tirés entre ces réponses et les ressources identifiées dans le chapitre précédent. Les deux catégories pour lesquelles les participants ont donné le plus d'exemples sont celles qui demandent peut-être le plus d'utiliser les ressources fréquemment citées, comme la confiance en soi, les capacités d'expression orale ou les savoir-faire sociaux. En effet, dans sa vie quotidienne ou dans sa vie en société l'individu sera amené à s'affirmer, à s'exprimer et à interagir avec des gens, choses pour lesquelles il aura acquis une certaine aisance par le biais du théâtre. Le fait que cinq personnes voient une influence du théâtre sur leur vie professionnelle peut peut-être s'expliquer de la même façon. Il est possible que leur emploi leur demande de mobiliser des éléments plus ou moins semblables à ceux évoqués au chapitre précédent: s'exprimer devant un public, communiquer clairement, oser se mettre en avant. Pour ce qui est de la vie associative, là aussi des liens peuvent être tirés entre les ressources identifiées. Aucun participant n'avait exprimé de manière claire avoir acquis des connaissances en rapport avec le domaine associatif et ils sont très peu à sentir une influence du théâtre sur leur engagement associatif.

Il est aussi intéressant de relever que certains participants pensent que le théâtre modifie leur comportement dans différentes situations de vie sans pour autant parvenir à donner d'exemple concret. Il se peut que les changements ressentis concernent la personne dans sa globalité et qu'ils soient subtils au point qu'ils ne peuvent exprimer simplement. Il se peut aussi que certaines personnes aient des difficultés à identifier ce transfert de ressources parce que la situation où il s'opère et le domaine du théâtre leur semblent trop éloignés. Perrenoud identifie lui-même deux types de transfert en fonction de cela. *«On pourrait distinguer un transfert banal et quasi automatique, qui relève des mécanismes élémentaires de l'assimilation/accommodation piagétienne, donc de variations mineures, d'un transfert problématique, qui exige un effort, un travail cognitif, parce qu'il mobilise des acquis construits dans des situations nettement différentes de celles qu'on affronte hic et nunc, non seulement parce qu'elles appartiennent à un autre temps ou à un autre lieu, à un autre contexte, mais parce que l'analogie n'est ni totale, ni immédiatement perceptible.»* (Perrenoud, 1997)

Enfin, certains participants disent ne pas réellement ressentir de transfert de ressources entre le théâtre et certaines situations de vie. Une des participantes n'hésite pas à dire à ce sujet: *«Au niveau de mon implication et de ce que ça pourrait avoir changé en moi, y a rien de significatif.»* (Entretien 4, I.216) Elle explique cela en formulant une hypothèse au sujet d'un lien entre l'intensité du travail théâtral et l'influence ressentie par les participants sur les différents aspects de leur vie. *«Après, j'ai l'impression que plus on travaille en théâtre, plus ça peut avoir de l'influence. Parce qu'on va chercher des choses plus profondes de toi.»* (Entretien 4, I.217) Cette hypothèse, avancée également par d'autres participants, sous-entendrait alors qu'un comédien très expérimenté, ou même professionnel, ressentirait une grande influence du théâtre. Il se peut également que, pour certains participants, il n'y ait simplement pas de changement significatif, mais que comme le sens commun a tendance à dire que le théâtre change la vie de ceux qui le pratiquent, certains participants aient de la peine à l'accepter.

5.6 HYPOTHÈSE 3

La troisième hypothèse de cette recherche s'intéressait aux liens entre théâtre et démocratie participative. Elle était formulée de la manière suivante:

La pratique du théâtre influe sur la participation à l'espace public, la transformation des rapports sociaux et l'extension de la démocratie.

Pour vérifier cette hypothèse, les huit participants ont été amenés à expliquer comment la pratique du théâtre modifiait leur comportement en société ainsi que leur façon de percevoir leur environnement.

Les huit participants ont répondu à ces questions. Pour la plupart, ils ont formulé des réponses brèves, voire vraiment courtes. Cela n'empêche pas d'y trouver de nombreux éléments de réponse. Ces éléments apparaissent également au détour d'autres questions posées au cours de ces entretiens. Comme la question de départ de ce travail porte également sur la citoyenneté, cette analyse se présentera en deux parties. La première partie sera consacrée aux liens entre la pratique du théâtre et l'exercice de la citoyenneté, tandis que la seconde partie s'intéressera aux liens avec la démocratie participative.

5.6.1 ÉLÉMENTS EN LIEN AVEC LA CITOYENNETÉ

Pour analyser les liens entre la pratique du théâtre et l'exercice de la citoyenneté, les éléments évoqués par les participants seront classés en trois grandes catégories. Celles-ci sont issues de la définition élargie de la citoyenneté telle qu'elle a été présentée dans le cadre théorique de ce travail. Cette analyse se fera donc sous l'angle du territoire, de l'espace public et du projet commun.

5.6.1.1 TERRITOIRE

Le territoire est un élément constitutif de la citoyenneté. Il ne peut y avoir de citoyenneté sans territoire puisqu'il faut bien que cette citoyenneté s'exerce quelque part. Quelle que soit la taille de celui-ci, il comprend plusieurs caractéristiques. C'est un endroit au sien duquel les individus se sentent réellement exister, et c'est un territoire dont les frontières sont différentes des frontières habituelles ou officielles puisqu'elles sont définies, consciemment ou non, par les individus.

Être quelqu'un quelque part: comme le dit Neveu en citant Duchesne, «*Être citoyen, c'est ainsi "être quelqu'un, quelque part"*.» (Neveu, 1997, cité dans Cavaliere, 2007, p.18) C'est pourquoi cette analyse s'intéresse à la façon dont les comédiens amateurs se sentent exister à travers le théâtre, à la place qu'ils ont l'impression d'avoir grâce à lui.

Cinq personnes disent que le théâtre leur donne l'impression d'exister. «*Qu'on te fasse confiance, qu'on te donne un rôle, ça veut dire qu'on compte sur toi.*» (Entretien 4, l.82) Une personne affirme par contre qu'elle ne recherche pas spécifiquement cela à travers le théâtre: «*Je recherche aucune reconnaissance. Si, le lendemain de la représentation, je sors et les gens me disent rien, j'en ai rien à péter!*» (Entretien 8, l.212)

D'autres évoquent le fait d'avoir sa place. Trois personnes déclarent que le théâtre leur donne cette impression. «*On voulait tous mettre notre pierre à l'édifice. Et puis peu importe ce qu'on avait à faire.*» (Entretien 3, l.16) En revanche, deux comédiennes pensent qu'il n'est pas si facile d'avoir sa place dans une troupe, voire dans le monde du théâtre en général. «*J'avais pas de place. Enfin, c'est peut-être pas que j'avais pas de place, c'est que j'arrivais pas à faire ma place.*» (Entretien 7, l.100)

Il semblerait que le théâtre puisse donner à ceux qui le pratiquent l'impression d'exister, d'être importants quelque part. Par contre, le fait d'avoir sa place n'est pas exprimé de manière aussi claire. Pour certains, le monde du théâtre peut se révéler difficile à intégrer, fermé ou même élitiste.

Frontières différentes des frontières légales: l'une des particularités du territoire tel qu'il est entendu au sens de l'exercice de la citoyenneté est que ses frontières ne sont pas identiques à celles définies habituellement. Le territoire ne suivra pas forcément les frontières du quartier, du village ou de la ville. Neveu résume cela ainsi: «*La gestion technico-administrative et politique du territoire induit des découpages qui ne correspondent en général pas aux pratiques citoyennes d'appropriation de l'espace.*» (Neveu, 1997, citée dans Cavaliere, 2007, p.18) À travers cette analyse, il s'agissait de voir si les participants ressortaient un découpage du territoire différent des découpages officiels et si ce découpage impliquait des regroupements de personnes différents des regroupements ordinaires.

Pour ce qui est du découpage des frontières, les trois personnes qui s'expriment à ce sujet affirment que celui-ci aurait plutôt tendance à suivre les frontières officielles. «*Intégrer une troupe alors que je fais pas partie d'un village ou d'un groupe jeunesse qui monte ça, c'était assez difficile.*» (Entretien 4, l.26)

En revanche, deux participants s'expriment au sujet des rassemblements et avancent que dans le cadre du théâtre ceux-ci auraient plutôt tendance à être différents des rassemblements habituels. «*Et puis, c'est une équipe, on est pas tout le temps ensemble. Souvent, on se voit plus, en dehors du théâtre on se voit jamais.*» (Entretien 8, l.51)

Les réponses données par les participants tendraient plutôt à montrer que les frontières du théâtre sont relativement semblables aux frontières habituelles. Une troupe de village regrouperait principalement des habitants du village lui-même, et l'intégration pour des gens de l'extérieur ne serait pas des plus facile. Par contre, au sein même de ces frontières, les personnes se côtoieraient différemment au théâtre que dans leur vie de tous les jours. Le théâtre amènerait les générations à se mélanger, les gens de milieux différents à se rencontrer.

Territoire défini par les individus: une autre particularité du territoire tel qu'il est entendu au sens de la citoyenneté est que ses frontières sont établies par les citoyens. Cette recherche visait donc à découvrir si les comédiens s'approprient d'une quelconque façon le territoire sur lequel ils exercent et si les frontières de celui-ci sont définies de manière précise ou non. Si ces frontières sont définies par les participants elles peuvent être amenées à changer, à se transformer.

Pour ce qui est de l'appropriation du territoire, il s'avère que les participants ne se sont pas réellement exprimés à ce sujet. Le seul élément qui pourrait s'en rapprocher est la difficulté évoquée par un participant de se détacher de tout cet univers une fois le spectacle terminé. «*Et puis après, une fois que c'est fini, je trouve qu'on a quand même un peu du mal à s'en défaire.*» (Entretien 3, l.81)

Pour ce qui est de la mouvance des frontières, trois participants montrent par leurs exemples que le territoire sur lequel se pratique le théâtre peut bouger. Il peut sortir de ses limites et se retrouver en dehors de la scène. «*C'est là où, justement, le rôle que tu devais jouer, des années 60-70, il a pris quelque chose sur nous en fait. J'ai l'impression que quand on sortait après, quand on allait dans les bars, on était encore à la sauce yéyé.*» (Entretien 3, l.69)

Cet aspect du territoire n'est pas beaucoup évoqué par les participants. Toutefois, les quelques éléments amenés par les participants tendraient à dire que les frontières ne sont pas nécessairement fixes. Le théâtre pourrait se transposer ailleurs que sur la scène et ses effets coloniseraient d'autres espaces. En revanche, pour ce qui est de l'appropriation, il n'en est que très peu fait mention. On peut imaginer que si cette appropriation du territoire était très forte, elle ressortirait à travers les propos des participants, ce qui n'est pas le cas.

Dans l'ensemble, les réponses amenées par les participants à cette recherche montrent que si des liens existent entre la notion de territoire telle que définie dans la cadre de la citoyenneté et la pratique du théâtre, ils ne sont pas évidents. Des similitudes semblent exister puisque les réponses montrent que le comédien agirait bel et bien sur un territoire donné, territoire qui lui permettrait de se sentir exister, et dont les frontières ne sont pas fixes et pourraient ainsi s'étendre hors de la scène. Par contre, les participants affirment que les frontières de ce territoire ressembleraient passablement aux frontières officielles que sont celles des villages ou des régions et qu'il ne serait pas nécessairement évident pour eux de se faire sa place au sein de ce territoire. Enfin, l'appropriation du territoire est un élément qui n'est que très peu évoqué et uniquement de façon indirecte.

5.6.1.2 ESPACE PUBLIC

Comment parler de citoyenneté sans évoquer l'espace public? Il est le lieu privilégié de l'exercice de la citoyenneté. Au sens de ce travail, l'espace public est avant tout un lieu de débat et de confrontation entre les individus, un espace de pratique, de créativité et de solidarité situé hors du cadre ordinaire.

Champ de confrontation interindividus: *«Il n'y a pas de citoyenneté sans espaces de pratiques citoyennes dans lesquels les individus et les groupes sociaux se reconnaissent et sont reconnus. Ces espaces sont des champs de débat, de créativité, de tensions, de négociations et recherche de consensus, de confrontations interindividus et intergroupes, mais également entre individus et groupes face aux institutions.»* (Fondation Éducation et Développement, 2010, p.8) Cette phrase résume parfaitement l'une des caractéristiques principales d'un espace public qui est la possibilité pour un individu de confronter ses idées et ses points de vue à d'autres.

Sur l'ensemble des participants, cinq soulignent l'existence de débat et de discussion au sein de leur troupe. *«Et puis y a des fois tu te dis "Mais non de bleu, mais ça va pas là!". Et ben on lui dit. "Mais écoute, t'es sûre que ça va ça? Parce que bon, je trouve que c'est pas terrible..." Et puis on discute, et puis on trouve des solutions.»* (Entretien 8, l.179) Quatre évoquent également des expériences en ce qui concerne la négociation. *«On apprend d'abord à négocier, ça c'est aussi quelque chose d'intéressant, qui est utile après dans la vie de tous les jours.»* (Entretien 2, l.208)

Il semblerait que le théâtre puisse être un lieu de débat, de discussion voire de négociation. Une troupe étant composée de nombreuses personnes aux intérêts, avis et envies fort différents, il n'est pas étonnant que les participants développent ce genre de capacité en pratiquant le théâtre. Il en est peut-être ainsi pour de nombreuses activités collectives. Il est intéressant de remarquer toutefois que le ton utilisé par les participants pour parler de cet apprentissage est résolument positif.

Espaces situés hors cadre habituel: l'espace public tel qu'il est entendu dans ce travail est également un espace se situant en dehors du cadre habituel, un lieu dont le fonctionnement diffère des instances habituelles. Ce fonctionnement à part est basé sur l'existence de normes différentes et sur l'utilisation et l'acceptation de règles internes. Comme l'explique justement cette phrase, ces espaces *«s'inscrivent dans un cadre de fonctionnement et de repères idéalement reconnus de tous: qu'il s'agisse des règles qui*

régissent un groupe social, du cadre légal et juridique d'un État ou des valeurs universelles qui fondent les droits humains.» (Fondation Éducation et Développement, 2010, p.8)

Sept personnes relèvent le fait que le théâtre représente un espace situé hors cadre habituel. Le théâtre semble vraiment être un espace situé en dehors de leur vie quotidienne et de leurs habitudes. *«C'est sortir d'un cadre, d'un cadre scolaire, sortir d'un cadre familial peut-être aussi.»* (Entretien 5, l.82)

Pour ce qui est des règles internes par contre, aucun des participants n'a exprimé de manière concrète quelque chose à ce sujet. Toutefois, en voyant que le théâtre aurait tendance à être défini comme un monde réellement à part, on peut penser que des règles spécifiques, formelles ou informelles existent, mais que celles-ci n'ont pas été identifiées ou nommées par les participants.

Espace de pratique et de créativité: au sens de ce travail, l'espace public est avant tout un espace de pratique, un lieu d'exposition qui pousse l'individu à se mettre en danger. Sennet l'explique ainsi: *«L'espace public réfère à ces lieux publics au sein desquels les acteurs sociaux se donnent en représentation, se rencontrent les uns les autres tout en se tenant à distance, se mettent en scène devant un public d'inconnus, y tiennent leurs rôles publics.»* (Sennet, 1979, cité dans Chaniel, 1992, p.66)

Six participants relèvent des éléments liés au fait de s'affirmer, de se rendre visible et donc, de s'exposer. *«Ben du coup comme tu es en mode théâtre tu oses plus t'affirmer parce que tu es un peu dans ton petit personnage en vrai.»* (Entretien 1, l.330) En ce qui concerne la prise de risque et la mise en danger de soi, sept des huit participants pensent que le théâtre les met dans ce type de situation. Le fait de devoir se lancer, sur scène, devant un public, représente pour la plupart un véritable défi. *«Mon pote, il a toujours eu cette facilité à se mettre en spectacle, disons. Il est peut-être moins timide là-dessus, il arrive plus à être en personnage et à partager ça aux autres. Moi, c'est le théâtre qui m'a aidé à le faire.»* (Entretien 3, l.239)

Au total, une seule participante ne s'exprime ni au sujet de l'exposition ni à propos de la prise de risque. Il apparaît de manière assez claire que le théâtre peut être un véritable espace de pratique et de créativité pour les comédiens.

Espace de solidarité: l'espace public peut également être entendu comme un lieu de solidarité, hors des instances habituelles. Avritzer l'explique ainsi: *«Le maintien de la légitimité de la démocratie dans des sociétés complexes passe par la création d'espaces de solidarité et de représentation plurielle, en dehors des institutions qui agrègent les différences à travers la formation des majorités politiques.»* (Avritzer, 2002, cité dans Cavaliere, 2007, p.26)

Cet aspect de solidarité n'a par contre été évoqué à aucun moment au cours des huit entretiens. Ceci paraît très étonnant en regard de l'esprit de groupe tant décrit par les participants. Comment expliquer qu'un tel esprit existe alors que personne ne fait mention de solidarité? En reprenant les différents entretiens, on peut voir cette solidarité apparaître en filigrane, mais elle n'est jamais exprimée clairement. Elle fait partie intégrante de chacune des troupes et pourtant aucun participant ne la cite. Peut-être qu'il s'agit d'un élément si logique qu'il ne vient pas à l'esprit de qui que ce soit de l'évoquer? Ou d'un élément que les participants ne relient pas directement au théâtre? Il est intéressant de rapprocher cette notion de solidarité des ressources identifiées par les participants. Dans la catégorie des valeurs et des attitudes, les notions de respect et de tolérance n'ont été évoquées par personne. Ce qui est tout aussi surprenant que cette absence d'évocation de la solidarité. Il est possible ici aussi que la solidarité soit une sorte de prérequis à la pratique du théâtre.

Dans l'ensemble, il semblerait que de nombreuses similitudes existent entre la notion d'espace public et le théâtre. D'après les participants, la troupe est un véritable lieu de confrontation entre les individus, permettant l'exercice du débat et de la négociation. À travers la pratique théâtrale, ils affirment aussi se retrouver souvent en situation d'exposition ou de mise en danger d'eux même. Le fait de monter sur scène simplement, ou de proposer des choses qui viennent d'eux même suffit à faire du théâtre un espace de pratique et de créativité. La majorité d'entre eux s'accordent également à dire que le théâtre leur offre un espace situé hors du cadre habituel. Aucun participant n'a évoqué d'élément allant à l'encontre de ces similitudes entre théâtre et espace public.

5.6.1.3 PROJET COMMUN

Dans la définition élargie de la citoyenneté, le projet commun occupe une place de choix. La citoyenneté implique de se mobiliser de manière collective pour une cause. Selon Schnapper, il s'agirait même de l'un des fondements du lien social. *«La tolérance de chacun pour les valeurs des autres assure la paix civile, mais ne peut suffire à fonder le vivre ensemble. Le lien social doit reposer sur un projet collectif qui reste à réinventer»* (Schnapper, 2007, p.56)

Réalisation commune: le projet commun implique bien entendu de poursuivre, de manière collective, un objectif commun, mais cela implique également pour l'individu de dépasser son propre intérêt, de mener une action dont il ne sera pas forcément le principal bénéficiaire.

Cinq participants évoquent l'aspect collectif du théâtre en expliquant qu'un projet est une réalisation commune, à laquelle chacun participe. *«T'es ensemble dans ce truc que tu veux essayer de créer, et t'apportes tous un peu des choses.»* (Entretien 1, l.142)

Pour ce qui est du dépassement de l'intérêt individuel, sept personnes en parlent. Pour certaines, il s'agit de réaliser quelque chose dont la société va bénéficier: *«Du point de vue du village ou comme ça, on a quand même l'impression d'apporter quelque chose au village.»* (Entretien 8, l.119) Pour d'autres, il s'agit du fait d'être impliqué, d'avoir des gens qui compte sur eux et de devoir dépasser ses propres envies: *«Tu peux pas surfer sur la vague et dire "Je viens, je viens pas." Les gens comptent sur toi. Parce que c'est aussi un groupe, une troupe. Et puis qu'on a besoin de toi. Tu peux pas planter les gens à la der».* (Entretien 7, l.260)

Plus de la moitié des participants ont évoqué l'aspect collectif de la réalisation d'un projet théâtral et ils sont sept à avoir dit ressentir un dépassement de leur propre intérêt à travers leur pratique théâtrale. Il semblerait que le théâtre amène les gens à se regrouper autour d'un même projet, projet dont le but est de proposer quelque chose à la société, ou du moins aux spectateurs.

5.6.2 SYNTHÈSE DES ÉLÉMENTS EN LIEN AVEC LA CITOYENNETÉ

Les éléments ci-dessus tendent à montrer que de véritables liens existent entre la pratique du théâtre et l'exercice de la citoyenneté. L'ensemble des participants a évoqué des éléments en lien avec chacune des trois catégories. Certains éléments comme l'exposition, la mise en danger de soi ou le dépassement de l'intérêt individuel sont évoqués par la quasi-totalité des participants. D'autres, comme la solidarité ou l'existence de règles propres au théâtre ne sont pas du tout évoquées par les comédiens.

Dans l'ensemble, il existe de nombreuses similitudes entre la citoyenneté et la pratique du théâtre, notamment en termes d'espace public et de projet commun. Le théâtre implique de s'exposer, de se mettre en danger, il est un lieu propice à la confrontation entre les individus et il est décrit comme un espace situé hors du cadre habituel. Entre les interactions au sein de la troupe et le rapport à la scène, le théâtre se dessine comme une sorte d'espace public. L'aspect collectif du théâtre et le fait qu'il implique une sorte de dépassement de son propre intérêt le rapprochent énormément de la notion de projet commun. Seule la notion de territoire est plus difficile à lier au théâtre. S'il apparaît de manière assez claire que le théâtre implique un territoire et que les frontières de celui-ci ne sont pas aussi rigides qu'on pourrait le penser, les similitudes s'arrêtent là. Que ce soit par omissions ou en exprimant clairement leurs expériences, les participants limitent la comparaison entre le territoire au sens du théâtre et au sens de la citoyenneté.

Malgré cette limitation liée au territoire, les similitudes semblent suffisamment nombreuses pour pouvoir avancer que, dans une certaine mesure, il existe des liens entre la pratique du théâtre et l'exercice de la citoyenneté. En pratiquant le théâtre, les individus peuvent apprendre à mener un projet collectif et à intervenir dans l'espace public.

5.6.3 ÉLÉMENTS EN LIEN AVEC LA DÉMOCRATIE PARTICIPATIVE

Afin d'analyser les liens entre la pratique du théâtre et la démocratie participative, les éléments amenés par les participants seront ici aussi classés selon trois grandes catégories. Celles-ci sont issues de la définition de la démocratie participative. Cette analyse visera donc à découvrir si la pratique du théâtre renforce la participation à l'espace public, la transformation des rapports sociaux et l'extension de la démocratie.

5.6.3.1 PARTICIPATION À L'ESPACE PUBLIC

Dépassant les liens explorés précédemment entre la scène et l'espace public, cette partie de l'analyse s'intéresse à la façon dont les individus investissent cet espace. Pour avoir un lien avec la démocratie participative, cette participation doit reposer sur le fait que les individus sont considérés comme étant les mieux placés pour connaître leurs propres besoins et doit pouvoir être considérée comme étant une participation réelle.

Participants considérés comme experts de leur situation: le fait que les individus soient reconnus comme étant les mieux placés pour s'exprimer sur leur situation se traduit de deux façons: il existe un intérêt pour l'avis des participants et ceux-ci sont réellement consultés. D'après Blondiaux, il s'agit de la façon d'assurer des prises de décisions légitimes: *«La légitimité d'une décision repose, au-delà de l'élection, sur l'existence d'une discussion préalable, à laquelle devraient pouvoir participer tous ceux que la décision concerne.»* (Blondiaux, 2007, p.120)

Pour ce qui est de l'intérêt consacré à l'opinion des participants, deux personnes disent ressentir cela dans leur pratique théâtrale: *«J'entends, si on a une idée et ben on lui dit. Et t'es sûr que, 80 % du temps, ça passe.»* (Entretien 8, l.178)

Deux participants évoquent de manière indirecte le fait qu'ils sont consultés dans les prises de décisions qui les concernent. Mais pour trois autres, il est plus clair que cette consultation n'a pas lieu: *«La metteur en scène ne m'a pas trouvé de rôle. Donc, théoriquement, je ne fais pas le spectacle cette année. Alors que j'ai pas demandé à ne pas le faire.»* (Entretien 4, l.52) Pour l'un des trois, il s'agit même d'une volonté de sa part: *«Pour ma première mise en scène, je remettais tout le temps tout en question. J'écoutais tout le temps tout le monde, on faisait tout le temps des tours de table, on faisait tout le temps des compromis à la Suisse. Et puis là, j'ai appris à... on me pose une question et puis je réponds oui ou non, alors j'en sais absolument rien et puis je l'assume.»* (Entretien 5, l.124)

Peu de personnes s'expriment au sujet de l'intérêt qui est porté à leur opinion et pour ce qui est de la consultation des participants, les réponses varient passablement. Ceci s'explique peut-être par la diversité des troupes, ou par le fait que certaines emploient un metteur en scène professionnel ou non, et que celui-ci soit plus ou moins à l'écoute des participants. Mais le fait que certains participants ne se sentent pas consultés questionne. Le théâtre serait-il un milieu autoritaire, au sein duquel l'avis des comédiens n'a aucune importance? Les résultats ne semblent pas évoquer quelque chose d'aussi extrême. Mais il est possible que certains metteurs en scène évitent la consultation afin d'éviter une dépense de temps et d'énergie conséquente. Ou que, sachant qu'ils ne pourront satisfaire l'ensemble des demandes, ils préfèrent ne pas inciter les comédiens à en formuler. Mais, quelles que soient les raisons de ce mode de fonctionnement, il semble paradoxal. Comment demander aux gens de donner de leur personne et de proposer des choses au niveau du jeu alors que ceux-ci ne se sentent pas écoutés?

Participation réelle: pour qu'il y ait participation réelle, différents auteurs s'accordent sur quelques éléments. Par exemple, Arnstein (1969) ou Hollihn (1978, cité dans Fumeaux, 2016) avancent que la véritable participation nécessite que les individus soient impliqués dans

toutes les étapes de la démarche à laquelle ils prennent part, mais aussi qu'ils possèdent un véritable pouvoir de décision. Sans cela, la participation n'est qu'une illusion, un trompe-l'œil, une forme de manipulation des individus. Cette fausse participation représente précisément l'une des limites de la démocratie participative identifiée par Blondiaux: *«Tout est réglé, cadré, anticipé, scénarisé. La part d'initiative laissée aux participants y est réduite au minimum.»* (Blondiaux, 2007, p.126)

Cinq participants disent au cours de leur entretien se sentir impliqués à toutes les étapes du projet dont ils font partie. De premières réflexions aux représentations, en passant par la scénographie et la recherche de fond, ces cinq personnes ont pu prendre part à l'ensemble de la démarche, comme l'explique l'un des comédiens: *«Et puis là, je me suis mis à toucher à tous les aspects de la création. Et c'est ça ce qui me plaît beaucoup avec la troupe. C'est que je réfléchis autant aux costumes, à la scénario, qu'à la création lumière.»* (Entretien 5, l.31) L'un des comédiens donne toutefois un exemple allant à l'encontre de ces propos: *«À certains endroits, j'ai amené des idées, le metteur en scène était tout à fait d'accord. Mais, comme il y avait un responsable des costumes, un responsable des décors, pfff. C'est passé un peu à la trappe.»* (Entretien 2, l.61)

Pour ce qui est de la prise de décision, les choses n'ont pas été exprimées de manières aussi claires. À travers les propos des membres de comités, on peut comprendre qu'ils possèdent un pouvoir de décision sur les aspects organisationnels du projet, même si cela n'est jamais exprimé concrètement. Mais en ce qui concerne l'aspect artistique du projet, il semblerait que la majeure partie des décisions reviennent au metteur en scène. Quatre personnes s'expriment en ce sens. *«Finalement, on est un peu des employés du metteur en scène.»* (Entretien 4, l.168)

Il peut sembler paradoxal que les participants disent se sentir impliqués à toutes les étapes du projet sans pourtant posséder un quelconque pouvoir de décision. La participation sans pouvoir de décision n'est-elle pas un simple simulacre? Dans ce cas précis, il est important de nuancer cette analyse. Aucun des participants n'a fait mention d'une impossibilité de participer aux décisions. Il semblerait que ce soit les comédiens eux-mêmes qui accordent une grande confiance au metteur en scène et qui estiment qu'il est souvent mieux placé qu'eux pour se prononcer sur les aspects artistiques du projet. Les participants se priveraient eux-mêmes de leur pouvoir décisionnel, le déléguant à une personne qu'ils jugent plus compétente.

Il semblerait que la pratique théâtrale puisse être comparée, pour certains aspects, à une forme de participation à l'espace public. Les participants se disent par exemple impliqués à toutes les étapes de la réalisation de leur projet, ce qui laisse entendre que leur participation à cet espace serait réelle. Plusieurs d'entre eux ont aussi l'impression qu'un certain intérêt est accordé à leur opinion. Toutefois, par d'autres aspects, leur participation est limitée. Si l'on accorde de l'intérêt à leur avis, il apparaît par contre que certains des participants ne se sentent pas consultés pour certaines décisions qui les concernent. De même, s'ils sont impliqués dans l'ensemble de la démarche, la plupart d'entre eux disent ne pas bénéficier d'un réel pouvoir de décision. Ceci pose donc la question de la qualité de leur participation. S'agit-il encore d'une participation pouvant être qualifiée de réelle? Dans l'ensemble, il semblerait que le théâtre permette une telle sorte de participation, mais que plusieurs éléments soient susceptibles de la rendre plus ou moins effective. La propension des comédiens à déléguer leur pouvoir de décision à une personne qu'ils estiment plus qualifiée, le type d'organisation mis en place au sein de la troupe ou encore la personnalité du metteur en scène sont autant d'éléments susceptibles d'avoir une influence sur le niveau de participation des comédiens au sein de la troupe.

5.6.3.2

TRANSFORMATION DES RAPPORTS SOCIAUX

Un des éléments caractéristiques de la démocratie participative réside dans le fait qu'elle amène à une transformation des rapports sociaux qu'entretient un individu. Cela peut être lié à la création de nouveaux liens, mais aussi à la possibilité de chambouler l'ordre social en créant des liens entre les citoyens et les instances dirigeantes (pouvoir politique, acteurs économiques, etc.).

Création de lien social: la démocratie participative amènerait à l'apparition de nouveaux liens entre des individus ou des groupes. Il se pourrait que la scène, en tant qu'espace public, joue également ce rôle de créateur de liens. Jeudy, cité par Pronovost, va encore plus loin en affirmant qu'*«il suffit que les protagonistes participent au phénomène de visualisation publique pour qu'ils rentrent dans l'ordre. L'exposition exerce une fonction thérapeutique: l'exclu exposé est déjà inclus.»* (Jeudy, 2007, cité dans Pronovost, 2013, p.42) Cette création de lien social passerait par l'intégration concrète dans un groupe, mais aussi par le sentiment d'inclusion ou d'appartenance ressenti par l'individu.

Six personnes évoquent la création de lien comme un effet important du théâtre. Les expériences vécues, l'implication émotionnelle que demande le théâtre amène les comédiens à créer des liens forts et particuliers: *«Et puis découvrir quelqu'un, mais encore plus en profondeur. Quand je joue avec toi, et puis que toi t'es ma petite amie et tout, je trouve qu'on va plus loin que de causer dans un bar.»* (Entretien 3, l.315) Ou encore: *«Ça m'apporte des amitiés. Ouais, tous les gens à qui je me confie, tous les gens avec qui j'aime discuter de choses sérieuses je les ai rencontrées par ce biais-là.»* (Entretien 5, l.88) Deux participants nuancent les propos ci-dessus. Pour l'une d'entre elles, cette création de lien ne serait pas aussi évidente qu'il n'y paraît: *«Intégrer une troupe dans laquelle tu n'es pas au départ, si je dois quand même regarder un peu en arrière, c'est pas évident. J'ai été très bien accueillie, mais tu sens quand même toujours que... voilà.»* (Entretien 4, l.96) La seconde s'interroge sur la sincérité des liens créés dans ce milieu: *«Je trouve que le monde du théâtre, autant c'est quelque chose que j'aime bien, mais c'est quand même un monde assez superficiel. Et puis des fois tu te dis "Mais attends, ils sont en représentation ou bien ils sont vrais?" Des fois, moi ça me gêne.»* (Entretien 7, l.276)

Pour ce qui est du sentiment d'appartenance, les paroles des participants vont dans le sens de ce qui a été dit concernant la création de lien. Trois d'entre eux pensent que la pratique du théâtre entraîne l'apparition d'un fort sentiment d'inclusion au sein de la troupe. *«Mais dès qu'on arrête de jouer la pièce, il y a quand même une relation entre tous. Et je trouve qu'une troupe de théâtre c'est très fort.»* (Entretien 3, l.61) À l'inverse, deux participantes, les mêmes que ci-dessus, avouent ne pas avoir l'impression d'appartenir réellement au groupe. *«Mais je pourrais pas dire que je me sens à 100 % intégrée dans la troupe.»* (Entretien 4, l.100)

Le fait que le théâtre amène à la création de lien social semble assez évident pour les participants. Si les expériences vécues au sein d'une troupe paraissent tisser des liens particuliers entre les comédiens, l'intégration au sein d'une troupe n'en est pas rendue facile pour autant. Comme dans tous les groupes, il est possible que celle-ci dépende du caractère de la personne, de sa compatibilité avec les autres membres de la troupe et du lien déjà existant entre ces différents membres.

Rapport avec les représentants du pouvoir: comme le disent Bacqué et Sintomer, *«la démarche participative s'adresse d'abord à "ceux d'en bas".»* (Bacqué & Sintomer, 2001, p.151) En incitant les citoyens à s'impliquer davantage dans la vie démocratique, il est logique que ceux-ci en viennent à côtoyer certains des décideurs en place. Le théâtre amène-t-il aux mêmes résultats?

Seuls trois participants se sont exprimés sur ce sujet. Pour eux, le théâtre, et particulièrement la partie liée à l'organisation du projet, permet la rencontre avec les instances dirigeantes. Il peut s'agir d'effectuer des demandes de fond auprès de grandes entreprises de la région ou d'aller défendre un projet auprès des autorités communales ou cantonales. Mais dans tous les cas, les rapports sont là. *«C'est vrai que pour la troupe, je fais beaucoup de demandes de subvention, de rédaction de dossier, je fais des communiqués de presse aussi pour le lieu culturel, des retours après les subventions pour donner à nos subventionneurs.»* (Entretien 5, l.47)

Le fait d'organiser un spectacle permettrait donc d'entrer en contact avec les représentants habituels du pouvoir. Mais les rapports semblent rester les mêmes. Le comédien se trouve en situation de demande d'aide ou de défense de son projet. Il reste en «position d'infériorité» face aux décideurs à qui il s'adresse. Peut-être que ce rapport est modifié au cours des périodes de représentation. Les comédiens étant sur le devant de la scène, au sens propre comme au figuré, il est possible qu'ils acquièrent un statut différent et que ce nouveau statut chamboule l'ordre établi. Mais il ne s'agit que d'une hypothèse puisqu'aucun participant n'a fait mention de cela.

Au final, il semblerait que la pratique du théâtre amène à une certaine modification des rapports sociaux. Décrit par l'ensemble des participants comme un formidable créateur de lien social, le théâtre permettrait également à certains individus d'entrer en contact avec des représentants des instances dirigeantes. Si ces premiers éléments laissent à penser que le théâtre pourrait chambouler les rapports sociaux, il faut toutefois préciser que les choses ne sont pas si claires. Certains participants expriment de la difficulté qu'il peut y avoir à intégrer une troupe, ce qui laisse entendre que le théâtre serait un milieu plus difficile d'accès qu'il n'y paraît. De plus, s'il permet d'entrer en lien avec les instances dirigeantes, il ne semble pas parvenir à changer la nature des rapports entretenus avec celles-ci. Ces deux éléments empêchent de conclure à une réelle transformation des rapports sociaux, même s'il paraît avoir une influence non négligeable sur ceux-ci.

5.6.3.3 EXTENSION DE LA DÉMOCRATIE

La dernière caractéristique de la démocratie participative utilisée dans cette analyse est le fait qu'elle contribue à étendre la démocratie. Elle donne la possibilité de participer à la vie démocratique à ceux qui en sont tenus à l'écart d'ordinaire. Cette caractéristique se décline en trois éléments: la représentation des couches populaires, l'implication des participants dans la démarche et le fait que cette implication débouche sur de véritables actions.

Implication des participants: l'implication est entendue ici au sens de Jouffroy, pour qui l'engagement s'inscrit dans l'action. (Jouffroy, 2006, cité dans Fumeaux, 2016) Cette implication est analysée selon deux aspects: la volonté de s'impliquer et le sentiment d'implication des participants.

Quatre personnes affirment que le fait de faire partie d'une troupe représenterait un engagement conséquent. *«Mais... c'est quand même un énorme sacrifice. J'ai dû arrêter le football. Enfin, j'ai dû, on m'a pas obligé, mais je me suis obligé. Tu vois naturellement moins ta copine. C'est beaucoup, beaucoup d'investissement.»* (Entretien 3, l.163) Toutefois, cette implication pourrait être modifiée par différents paramètres. L'une des participantes affirme qu'elle a vu sa volonté de s'impliquer augmenter fortement depuis qu'elle est membre du comité. *«Le fait d'être au comité pour moi c'est... Je m'implique beaucoup plus. Je veux que ça marche, je veux que ça soit bien fait, je veux que ce qu'on fait ce soit quelque chose de qualité.»* (Entretien 8, l.130) Cet investissement peut aussi dépendre de la façon dont la personne se sent intégrée dans le projet: *«Donc moi j'étais motivée la même chose, mais elle n'avait pas de rôle pour moi. Mais voilà, je vais quand même donner des coups de main pour le reste. Je vais m'investir différemment.»* (Entretien 4, l.53)

Les réponses des participants laissent penser que le théâtre demande une grande implication, Tant en termes de disponibilité, puisque cela demande d'être présent aux répétitions, mais aussi en termes d'énergie et d'investissement personnel. Certains participants avancent par contre que cette implication dépendrait de différents éléments, comme le fait de faire partie du comité de la troupe ou d'avoir un rôle à jouer dans la pièce. On pourrait alors en déduire que plus on est engagé, plus on a tendance à s'impliquer davantage.

Réalisation d'action, de changement: toujours dans l'idée d'offrir des alternatives à la démocratie habituelle, la démocratie participative n'a de sens que si elle produit de véritables effets. C'est en prenant conscience de leur propre pouvoir, que les citoyens se mobilisent encore plus, ce qui amène, selon Bacqué et Sintomer, à «*renforcer la démocratie en développant sa dimension participative.*» (Bacqué & Sintomer, 2001, p.151). Cela se traduit par le sentiment de pouvoir agir et par la réalisation d'actions ou de changements concrets.

Quatre personnes ressentent au sein de leur troupe le fait de pouvoir agir. Ils pensent pouvoir avoir une véritable influence. «*Mais là, tu te sentais vraiment impliqué dans le théâtre. T'avais pas un rôle de figurant. Si tu te plantais, c'était de la merde, ça jouait pas quoi.*» (Entretien 3, l.32) À l'inverse, deux participants disent ne pas le ressentir. «*Finalement, on est un peu des employés du metteur en scène. Je veux dire, on nous donne un devoir et on doit retransmettre ce devoir. Donc ça laisse en même temps peu de place à une improvisation ou à un investissement de soi-même dans le fun, je veux dire.*» (Entretien 4, l.168) Pour ce qui est de la réalisation d'actions ou de changement concrets, quatre personnes l'évoquent au cours de leurs entretiens. En participant à l'entier de la création d'un projet, ils en sont les porteurs: «*tu crées quelque chose. Tout le théâtre, toute la mise sur pied du théâtre, c'est nous qui la faisons. Donc, tu as la satisfaction d'avoir créé quelque chose à la fin.*» (Entretien 8, l.65)

Au final, les réponses apportées par les participants recoupent un peu celles apportées au sujet de la participation à l'espace public et de la consultation des participants. Une partie d'entre eux ressentent la possibilité d'avoir une influence et réalisent même certaines actions concrètes. Mais certains d'entre eux estiment que leur influence est limitée, notamment par le metteur en scène. On pourrait en conclure que les possibilités diffèrent selon l'organisation de la troupe et la structure de celle-ci.

Représentation des couches populaires: l'extension de la démocratie passe aussi par le fait de donner la parole et le pouvoir à ceux qui en sont éloignés d'ordinaire. La démocratie participative tente de redonner une place aux couches les plus populaires de la population, en favorisant la participation du plus grand nombre.

Peu de participants s'expriment clairement à ce sujet. La seule affirmation intéressante dans ce cadre est amenée par l'un des participants qui s'exprime au sujet des gens avec lesquels il fait du théâtre. «*Il y a quand même beaucoup de gens qui sont loin des stéréotypes habituels ou qui les remettent en question.*» (Entretien 5, l.63)

En réponse au manque de données à ce sujet, il serait possible d'analyser les différents statuts ou niveaux de formation des participants à cette recherche. Mais le fait qu'il s'agisse d'un si petit échantillon rendrait les résultats non représentatifs de la réalité. De plus, la précision des informations données par les participants à ce sujet varie grandement d'une personne à l'autre et ne permettrait pas une analyse précise. Les réponses apportées par les participants ne permettent donc pas de définir la façon dont les couches populaires sont représentées dans le milieu théâtral. Cela est particulièrement dommage puisque l'une des critiques les plus souvent formulées à l'encontre de la démocratie participative est le fait que dans certains cas elle amènerait à renforcer les inégalités existantes.

En regard de ces différents éléments, il semblerait que, par certains aspects, le théâtre participe à l'extension de la démocratie. Pour ce qui est de l'implication demandée, du sentiment de pouvoir agir et de la réalisation d'actions concrètes, une grande partie des réponses semblent aller dans la même direction: les comédiens amateurs s'impliquent fortement au sein de leur troupe et, dans la plupart des cas, ils ont la possibilité d'y exercer une réelle influence et d'y réaliser des actions concrètes. Mais pour certains, cette possibilité d'agir n'est pas ressentie. Cet élément met en doute le fait que le théâtre étende véritablement la démocratie à ceux qui n'y ont pas accès d'ordinaire. Les résultats laissent en effet penser que si la structure et l'organisation de la troupe le permettent, les comédiens occupent leur place, mais que si ces conditions ne sont pas réunies, rien ne vient bousculer l'ordre établi. Tout l'objectif de la démocratie participative est d'offrir une autre voie que celle de la démocratie habituelle. Dès lors, la comparaison entre le théâtre et cette pratique de la citoyenneté est limitée par le fait que les troupes reproduisent la même structure que la démocratie ordinaire.

5.6.4 SYNTHÈSE DES ÉLÉMENTS EN LIEN AVEC LA DÉMOCRATIE PARTICIPATIVE

Les éléments présentés ci-dessus tendent à montrer que des liens entre la démocratie participative et le théâtre existent. S'ils ne sont pas aussi marqués que ceux entre le théâtre et la citoyenneté, ils ne sont pas négligeables pour autant. Les participants expriment des éléments en lien avec l'ensemble des trois catégories définies. Certains de ces éléments, comme l'implication ou la création de lien social sont repris par la totalité ou la grande majorité des participants. D'autres, comme les rapports avec les pouvoirs politiques ou la représentation des couches populaires sont très peu voire pas du tout évoqués.

Dans l'ensemble, il ressort que les comédiens sont fortement impliqués dans leur troupe, ils s'engagent de manière conséquente. Au sein de leur troupe, la plupart ont l'impression d'avoir une réelle possibilité d'agir, possibilité qu'ils mettent en pratique en réalisant des actions concrètes. En plus de cela, à travers leur pratique théâtrale, les comédiens créent de nouveaux liens sociaux et entrent en contact avec les instances dirigeantes. Au premier abord, il existe donc un grand nombre de similitudes entre le théâtre et la démocratie participative. Mais lorsque l'on y regarde d'un peu plus près, il apparaît que ces ressemblances sont passablement limitées. Car si les comédiens décrivent une participation à toutes les étapes d'un projet, il faut également relever que leur pouvoir de décision est fortement limité et que certains ne sont pas forcément consultés sur les décisions qui les concernent. On s'éloigne ici de la participation réelle défendue à travers les démarches de démocratie participative. De même, la transformation des rapports sociaux ou l'extension de la démocratie sont favorisées par le théâtre, mais dans une certaine mesure uniquement. Aucun des participants n'a fait mention d'un quelconque élément lié au bouleversement de l'ordre établi ou à la modification des rapports entre citoyens et dirigeants.

De manière générale, il apparaît dans cette analyse que la structure et l'organisation chaque troupe crée une sorte de cadre général. Si ce cadre le permet, les comédiens sont capables de saisir leur place, de s'exprimer, de s'engager ou de réaliser leurs idées. Si ce cadre ne le permet pas, alors les comédiens auraient tendance à s'adapter et à faire ce qui leur est demandé. Il se pourrait donc que, selon les troupes, le théâtre soit un formidable parallèle à la démocratie participative, un lieu permettant d'exercer son action de citoyen. Mais il se peut aussi qu'une expérience au sein de certaines troupes ne diffère que très peu d'une expérience de la démocratie ordinaire.

5.7 SYNTHÈSE GÉNÉRALE

Après avoir analysé séparément les trois hypothèses posées dans le cadre de ce travail, l'objectif est ici de les mettre en lien les unes avec les autres afin de répondre à la question de départ. Pour rappel, celle-ci est formulée ainsi:

Comment la pratique du théâtre au sein d'une troupe amateur favorise-t-elle l'acquisition de ressources spécifiques transférables dans l'exercice de la citoyenneté, et plus particulièrement dans ce qui a trait à la démocratie participative? Ressentis et perceptions des participants.

L'analyse autour de la première hypothèse confirme que la pratique du théâtre au sein d'une troupe amateur favorise l'acquisition d'un grand nombre de ressources. Pour une grande partie de ces ressources, des liens peuvent être tirés avec les notions de citoyenneté et de démocratie participative. En effet, il est facile d'imaginer que l'acquisition de savoir-faire sociaux, de ressources liées à la communication ou au travail en groupe peut avoir une influence sur la vie en société des comédiens.

C'est ce que vient confirmer l'analyse liée à la seconde hypothèse. Les ressources acquises par le biais de la pratique du théâtre sont mises en pratique dans de nombreuses autres situations: vie quotidienne, milieu professionnel, expériences en société. Seule la vie associative ne semble pas vraiment être concernée par ce transfert. Si les participants citent de nombreux exemples d'utilisation de ressources liées au théâtre dans la vie privée et professionnelle, la vie en société reste le domaine pour lequel les participants semblent véritablement convaincus de ce que le théâtre leur a apporté. Capacité à s'exprimer, aisance en société, décontraction, ces éléments laissent présager que des liens existent véritablement entre la pratique du théâtre et la citoyenneté, voire la démocratie participative.

Ceci est confirmé par les propos des participants. À travers les huit entretiens, le théâtre amateur ressort comme un formidable espace de pratique pour tout ce qui a trait à la citoyenneté. Il semble offrir un lieu parallèle qui permet d'expérimenter la mise en danger, la confrontation, l'exposition, la réalisation de projet commun. Dans le cadre du théâtre, il semblerait que les participants apprennent à oser, à proposer, à s'exprimer, autant d'éléments qui se rapportent à la citoyenneté.

Pour ce qui est de la démocratie participative, les liens paraissent moins évidents. La pratique du théâtre amène bien sûr à réinventer les liens entre les individus, à s'impliquer, à s'engager et à devenir acteur de certaines réalisations. Mais la participation des comédiens y est dans certains cas trop symbolique pour que l'on puisse voir plus de similitudes entre ces deux domaines. À moins que l'on invoque les limites exprimées à l'encontre de la démocratie participative puisque le théâtre semble en reproduire certaines. Par exemple, la nécessité de faire avancer un projet et de produire un résultat aurait tendance à laisser de côté l'avis des participants. De même, les différences de statuts au sein des troupes ou la structure parfois rigide de celles-ci limiteraient parfois l'implication des participants. Cela dépend évidemment des situations d'application, tout comme les liens avec le théâtre semblent dépendre de la structure et du fonctionnement de chaque troupe. Une question qui apparaît également ici est celle de la spécificité du théâtre. En quoi ces résultats sont-ils véritablement liés à la pratique du théâtre? Seraient-ils différents si cette recherche s'était intéressée à la danse ou à la pratique du volley? Dans le cas de l'identification des ressources, du transfert de celles-ci et de leurs liens avec la citoyenneté, la spécificité du théâtre apparaît en de nombreux endroits. Pour ce qui est de la démocratie participative, les choses sont moins claires. Dès lors, on peut se demander si une quelconque pratique collective ne pourrait apporter les mêmes résultats.

Dans l'ensemble, il semblerait que le théâtre amateur favorise l'acquisition de ressources en lien avec l'exercice de la citoyenneté et la démocratie participative. Cependant, si ces ressources sont transférables dans ces deux domaines, rien ne garantit que ce transfert s'effectue. C'est ici qu'apparaît la limite de cette recherche puisqu'elle ne permet pas d'analyser si les comédiens utilisent véritablement ces ressources dans ces domaines-là. Cette mise en pratique dépendra passablement de la personnalité de chacun des individus, des ressources acquises ou non, du ressenti de cette acquisition, de la capacité de chacun à identifier les similitudes entre certaines situations, de l'envie de chacun de se mobiliser.

6 BILAN DE LA RECHERCHE

6.1 ÉVALUATION DE LA MÉTHODE ET DES OUTILS

Définir le thème sur lequel allait porter mon travail de Bachelor a été la première étape de ce travail. Si l'envie d'analyser les apports de la pratique théâtrale était présente dès le départ, il a fallu un certain temps pour que germe l'idée de les lier avec la citoyenneté et la démocratie participative. Quelques lectures exploratoires et les rencontres avec les enseignants de l'unité thématique en lien avec mon projet ont été nécessaires pour parvenir à définir avec précision mon sujet de recherche.

La recherche théorique a constitué la deuxième étape de ce travail, mais aussi la plus ardue. Cherchant au départ des ouvrages ou des articles traitant directement du théâtre et de la citoyenneté, j'ai rapidement compris qu'il serait nécessaire de centrer mes lectures sur des notions plus précises. Cela ne m'a pas empêché de sombrer dans une forme de boulimie de lecture, m'amenant à consulter un nombre considérable d'ouvrages en lien plus ou moins direct avec ma thématique. Perdue au milieu d'un trop grand nombre de lectures, je peinais à me lancer dans la rédaction de mon cadre théorique. Les conseils de ma directrice de travail de Bachelor ont alors été d'un grand secours pour me sortir de cette phase de stagnation. Une fois la rédaction du cadre théorique entamée, l'ensemble de la démarche a commencé de prendre du sens et au fil de mon avancée, j'identifiais de mieux en mieux les ressources pertinentes pour mon travail et celles qui ne l'étaient pas.

Le choix des outils de récolte de données s'est révélé relativement facile. Grâce à l'ouvrage de Quivy et Van Campenhoudt et aux cours dispensés dans le cadre du module «Travail de Bachelor», j'ai rapidement compris que l'entretien semi-directif serait la façon la plus adéquate de mener ma recherche. Souhaitant récolter les ressentis et les impressions des comédiens amateurs, cet outil s'est imposé comme une évidence. Avec un peu de recul, je m'interroge toutefois sur la pertinence de ce choix. Je me demande s'il n'aurait pas été intéressant de coupler ces entretiens avec un outil plus en lien avec la pratique, par exemple avec une forme d'observation. Malheureusement, cette réflexion est arrivée trop tard dans le processus pour que je puisse réellement évaluer sa pertinence et sa faisabilité. L'élaboration de la grille d'entretien s'est déroulée assez rapidement et sans encombre. Si la rédaction de mon cadre théorique m'a demandé beaucoup de temps et d'énergie, ce travail conséquent m'a permis d'être véritablement au clair sur ma recherche au moment où j'abordais cette étape. Il en est allé de même pour ma grille d'analyse.

J'avais quelques craintes quant à la prise de contact avec les participants. Mais celles-ci se sont révélées totalement infondées. Non seulement je n'ai essuyé aucun refus de la part des personnes contactées, mais toutes ont fait preuve d'un véritable enthousiasme quant à ma démarche et se sont révélés tout à fait disponibles. En revanche, les critères de choix des personnes à interroger se sont révélés pas assez précis. Au fil des entretiens, il est apparu que plusieurs personnes avaient vécu de multiples expériences théâtrales au sein de différentes troupes. Ces différentes expériences créent pour chacun un parcours théâtral d'une grande richesse, mais rendent difficile l'identification de lien entre les apports identifiés par les participants et une expérience théâtrale en particulier. De ce fait, l'analyse des différences ou similitudes entre troupes aux structures différentes n'a pas pu être menée.

Pour ce qui est de la réalisation des entretiens, laisser le choix de l'horaire et du lieu de la rencontre aux personnes interviewées semble avoir été une bonne solution. L'ensemble des participants a semblé très à l'aise durant les entretiens, plusieurs ayant même déclaré à la fin des entretiens avoir passé un moment agréable. Dans l'ensemble, le choix des questions s'est révélé très pertinent puisqu'il a amené les gens à s'exprimer sur les

éléments souhaités, tout en évitant d'influencer leurs réponses. En revanche, la formulation de certaines questions aurait pu être modifiée afin de gagner en clarté. À plusieurs reprises, les participants ont mal compris l'une ou l'autre des questions et se sont lancés sur un sujet qui n'était pas celui attendu. Après quelques entretiens, j'ai hésité à modifier la formulation de certaines questions afin d'éviter que cela ne se reproduise. Mais j'ai finalement choisi de ne pas le faire afin d'effectuer l'ensemble de mes entretiens dans les mêmes conditions. À la place, j'ai utilisé les questions de relance pour guider ou recentrer mon interlocuteur. Je dois tout de même avouer qu'il n'est pas forcément évident d'interrompre ou de rediriger son interlocuteur avec subtilité.

La partie consacrée à l'analyse de ces entretiens s'est révélée bien plus agréable que ce à quoi je m'attendais. J'ai éprouvé un véritable plaisir à décortiquer ces huit entretiens et à voir progressivement les liens se dessiner. Avertie par ma directrice de travail de Bachelor que ce travail serait plus aisé s'y je pouvais m'y plonger entièrement, j'ai suivi ses conseils et ai réalisé cette analyse «d'une traite». Cela m'a permis de garder à l'esprit toutes les subtilités de mon sujet et m'a évité de perdre un temps précieux à m'y replonger avant chaque session de travail.

En ce qui concerne les limites de cette analyse, la première que je parviens à identifier est liée à l'envie que j'ai ressentie chez certains participants d'aller dans mon sens. Bien que j'aie volontairement peu exposé les détails de ma recherche afin d'éviter ce genre d'attitude, plusieurs participants ont affiché un air désolé lorsqu'ils affirmaient que, pour l'un ou l'autre des aspects évoqués, le théâtre ne leur avait rien apporté. Même si j'ai pris la peine de préciser au début de chaque entretien que je n'attendais aucune réponse et que je souhaitais simplement connaître leur avis sur le sujet, je ne peux pas garantir que certains n'aient pas cherché à identifier plus d'éléments que ce qu'ils auraient fait dans une autre situation. La seconde limite évidente de ce travail provient du fait que plusieurs des personnes interrogées font partie de mon cercle de connaissances. Dans l'idéal, j'aurais souhaité éviter ce genre de situation, mais comme certaines d'entre elles correspondaient parfaitement aux critères, j'ai choisi de porter malgré tout mon choix sur elles, gageant que je saurais conserver mon objectivité.

6.2 APPRENTISSAGES RÉALISÉS

Si je devais ne citer qu'un seul apprentissage issu de ce travail, je parlerais sans hésiter du fait d'oser me lancer même lorsque j'ai l'impression de ne pas maîtriser entièrement mon sujet. Durant la première partie de ce travail, j'avais l'impression qu'avant d'entamer la rédaction d'un concept théorique, il fallait que j'aie entièrement compris le sujet. C'est ce qui explique en partie la phase de boulimie de lecture expliquée au chapitre précédent. Ma directrice de travail de Bachelor m'a fait comprendre que cette façon de faire me compliquait terriblement la tâche et me demandait beaucoup de temps et d'énergie.

Après m'être entêtée encore un moment à poursuivre de cette façon, j'ai finalement décidé de suivre ses conseils. Je me suis lancée dans la rédaction de mon cadre théorique, même si je pensais ne pas être suffisamment avancée dans mes recherches. À ma grande surprise, le simple fait de commencer à écrire a complètement débloqué la situation. Tout à coup, j'ai pris conscience de toutes les ressources que j'avais déjà consultées, je suis parvenu à les mettre en lien et j'ai identifié les notions sur lesquelles il fallait encore que je travaille. Tout me paraissait plus clair. J'ai alors pris conscience que j'appliquais cette façon de faire dans de nombreuses situations de vie. Tant au niveau personnel que professionnel, j'éprouve le besoin de comprendre et de maîtriser l'ensemble des éléments d'une situation avant de passer à l'action. Cette prise de conscience m'a permis de transférer cet apprentissage dans mon travail d'animatrice. J'accepte aujourd'hui plus volontiers de me lancer dans une action même si je ne me sens pas tout à fait prête. J'ai compris qu'à vouloir

toujours retarder le moment de passer à l'action, on finit par s'enliser dans la réflexion.

La réalisation de ce travail m'a également permis de mieux comprendre ma méthode de travail. Si je me connaissais une légère tendance à la procrastination, je ne pensais pas avoir tant besoin d'échéances pour parvenir à mobiliser mon énergie. Sans délai, je m'égare, je repousse et je ne parviens pas à me centrer véritablement sur ma tâche. J'ai tenté de me fixer moi-même des échéances, cela ne s'est pas révélé très efficace dans le cadre de ce travail. Par contre, cette prise de conscience sur mon mode de fonctionnement m'a permis d'éviter de le reproduire dans ma vie professionnelle.

La réalisation des entretiens était également une étape riche en apprentissages. Que ce soit dans la prise de contact ou la façon de mener un entretien, j'ai beaucoup travaillé sur ma posture professionnelle et sur ma façon de communiquer. Avec le recul, je trouve extrêmement enrichissant d'avoir la possibilité, au cours de notre formation en travail social, d'expérimenter ce type de rencontres. J'ai réellement tenté d'améliorer ma façon de faire d'un entretien à l'autre et ai pu constater une nette progression entre le premier et le dernier. Plus à l'aise, j'étais plus à l'écoute et parvenais à rebondir de manière naturelle sur les propos de mon interlocuteur ou à saisir les moments où il était important de le relancer ou de l'amener à approfondir son propos. Je tente de mobiliser aujourd'hui cette capacité d'écoute dans mon travail d'animatrice, essayant par exemple de savoir lorsqu'il est important que je relance la conversation ou au contraire que je laisse un silence.

J'ai également beaucoup appris sur la démarche de recherche elle-même. J'en avais déjà expérimenté quelques bribes dans le cadre du module OASIS, mais j'ai trouvé très enrichissant de mener un tel travail en entier. Une démarche comme celle-ci apprend la patience, la persévérance et implique beaucoup de remise en question. Mais il faut ne pas oublier la satisfaction et le plaisir que cela apporte par moment.

7 CONCLUSION

Cette recherche a permis de mettre en lumière certains apports du théâtre amateur et leurs liens avec la citoyenneté et la démocratie participative. Du point de vue du travail social, je trouve intéressant de pouvoir mieux cerner les effets de cette forme de théâtre. Premièrement car la population avec laquelle on travaille est susceptible de pratiquer le théâtre en amateur et il peut se révéler enrichissant de comprendre les tenants et aboutissants de cette pratique. Deuxièmement, le théâtre amateur est utilisé comme un outil par de nombreux travailleurs sociaux. Cette recherche permet peut-être de mieux identifier les éléments qu'il est possible de travailler par le biais du théâtre. De plus, le fait que la pratique théâtrale ait de nombreuses similitudes avec l'exercice de la citoyenneté permet d'envisager de multiples usages du théâtre dans le domaine du social: renforcer le sentiment d'exister chez certains individus, exercer le débat et la discussion au sein d'un groupe, habituer des gens à l'exposition, à la mise en danger de soi, travailler sur l'implication, etc. Les résultats de cette recherche tendent aussi à montrer la pertinence de l'utilisation du théâtre comme outil de formation pour les professionnels du travail social.

Mais, si les apports de cette recherche pour le travail social semblent intéressants, la question de savoir ce qui est véritablement propre au théâtre demeure. Pour certains éléments, les liens avec le théâtre sont évidents, mais pour d'autres on peut se demander s'ils apparaîtraient également si la recherche portait sur une autre forme d'art, sur un sport collectif ou sur un engagement associatif quelconque. Certains apports sont peut-être plus liés à la pratique artistique de manière générale, au domaine associatif ou au simple de fait de mener un projet en groupe.

Les résultats de cette recherche soulèvent également la question des effets du théâtre sur l'état d'esprit de ceux qui le pratiquent. Les résultats présentés précédemment montrent que la pratique du théâtre comprend certaines similitudes avec l'exercice de la situation ou l'application de la démocratie participative. Mais rien dans cette recherche ne permet de savoir si les participants utilisent réellement les ressources acquises dans leur vie de citoyen. On sait que les participants acquièrent des ressources utiles et qu'ils sont capables de les transférer. Mais rien ne permet de savoir s'ils les transfèrent véritablement et si cela fait d'eux des citoyens plus actifs au sein de la société. Ceci est à mettre en lien avec un autre questionnement soulevé par ce travail. Cela touche à l'ouverture du milieu théâtral. À plusieurs reprises, les participants évoquent un milieu élitiste, une sorte de microcosme ou un monde au sein duquel l'intégration n'est pas évidente. Certains parlent aussi d'un espace quelque peu marginal et d'un milieu regroupant le même type de personnes. Cette image un peu plus fermée du théâtre s'articule assez mal avec l'idée de citoyenneté. Comment s'intégrer dans la société si l'on évolue dans un milieu qui se situe à l'écart de celle-ci? Ce questionnement, volontairement provocateur, révèle un paradoxe de la pratique théâtrale lorsqu'elle est envisagée dans le domaine du social.

La question de l'influence de la structure des troupes sur le ressenti des participants n'ayant pas pu être traitée dans ce travail, il serait intéressant de s'y pencher plus précisément. Mais plus que la structure générale de la troupe d'un point de vue associatif, il pourrait être plus judicieux de s'intéresser à l'organisation interne de la troupe. Comment sont établis les rapports entre les comédiens, le metteur en scène et tous les artisans de la création d'une pièce? S'agit-il d'une hiérarchie tout à fait rigide ou d'un système d'organisation plutôt horizontal? Et en fonction de cela, que ressortent les participants de leur expérience, en termes d'acquisition de ressources, de sentiment d'implication, mais surtout de plaisir?

8 SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

8.1 OUVRAGES

- ARENDET H. (1983). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Levy.
- ARTAUD A. (1938). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- BACQUÉ M.-H. & SINTOMER Y. (2011). *La démocratie participative : histoire et généalogie*. Paris : La Découverte.
- BACQUÉ M.-H., REY H. & SINTOMER Y. (2005). *Gestion de proximité et démocratie participative : une perspective comparative*. Paris : La Découverte.
- BORDEAUX M.-C., CAUNE J. & MERVANT-ROUX M.-M. (Dir.) (2011) *Le Théâtre des amateurs. Et l'expérience de l'art : Accompagnement et autonomie*. Montpellier : l'Entretemps.
- CARASSO J.-G. (1983). C'est du théâtre. Dans R. MONOD (Dir.), *Jeux dramatiques et pédagogie* (pp.19-28). Paris : Edilig.
- COULON P.(Dir.) (2008). *Démocratie participative et transformation sociale*. Paris : Syllepse
- DELLA CROCE C., LIBOIS J. & MAWAD R. (2011). *Animation socioculturelle : pratiques multiples pour un métier complexe*. Paris : L'Harmattan.
- DUBOIS J. (Dir.) (2011). *Les usages sociaux du théâtre hors ses murs : école, entreprise, hôpital, prison, etc. : témoignages et analyses*. Paris : L'Harmattan.
- FILLION L. (2012). *Éduquer à la citoyenneté: construire des compétences sociales et civiques*. Amiens : SCÉRÉN-CNDP-CRDP.
- FRESNEL E. (1999). *Le trac : trac, stress, anxiété, problèmes de communication*. Marseille : Solal.
- GOLAY V. & MIX&REMIX (2012). *Les Institutions politiques suisses.*, Le Mont-sur-Lausanne : Editions Loisirs et Pédagogie.
- LE BOTERF G. (1994). *De la compétence : Essai sur un attracteur étrange*. Paris : Les Editions d'organisation.
- MARTINIELLO M. (1999). *La Citoyenneté à l'aube du 21^e siècle. Questions et enjeux majeurs*. Liège : Presses universitaires de Liège.
- MEHEUT M. (2000). Les valeurs qui fondent la citoyenneté européenne. Dans L. PFANDER-MENY & J.-G. LEBEAU, *Vers une citoyenneté européenne* (pp.65-70) Bourgogne : CRDP.
- MERVANT-ROUX M.-M. (Dir.) (2004). *Du théâtre amateur*. Paris : CNRS.
- MEYER M. (2014). *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris : Librairie philosophique.
- NEVEU, C. (1997). Anthropologie de la citoyenneté. Dans M. ABÉLÈS & H.-P.JEUDY (Dir.), *Anthropologie du politique* (pp.69-90). Paris : Armand Colin.
- PRONOVOST M. (2013). *Art et développement : le geste créatif au service d'un développement social soutenable*. Paris : L'Harmattan.
- QUIVY R. & VAN CAMPENHOUDT L. (2013). *Manuel de recherche en sciences sociales* (4^e éd.). Paris : Dunod.
- ROBERT P.(Ed.). (2010). *Le Robert*, Paris : Le Robert.
- SCHNAPPER D. (2000) *Qu'est-ce que la citoyenneté ?* Paris : Gallimard.
- VIALA A. (2009). *Le Théâtre en France*. Paris : Presses Universitaires de France.
- VIALA A. (2010). *Histoire du théâtre*. Paris : Presses Universitaires de France.

8.2 ARTICLES ET SUPPORTS DE COURS

- AGUILAR L. (2007). L'Univers des activités dramatiques en art (théâtre), en thérapie (psychodrame) et en éducation (expression dramatique). Récupéré le 15.01.2016 de <http://www.luisaguilar.ca/conferenciascomunicacoes/activit%E9sdrama.htm>
- ARNSTEIN S. (1969, juillet). A Ladder of Citizen Participation. *JAI/P*, 35 (4), 216-224.
- BACQUÉ M.-H. & SINTOMER Y. (2001, janvier) Gestion de proximité et démocratie participative. *Les Annales de la recherche urbaine*, (90), 148-155.
- BALDWIN J. & MEDEROS SYSSOEVA K. (1999). La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain: comment former l'acteur complet. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, (25), 134-150.
- BLONDIAUX L. (2007, février). La démocratie participative, sous conditions et malgré tout : Un plaidoyer paradoxal en faveur de l'innovation démocratique. *Mouvements*, (50), 118-129.
- De la démocratie participative : Expériences, débats. (2005, février) *Revue du MAUSS*, (26), 155-170.
- BOUGUERRA T. (1999). La citoyenneté: sa définition, ses lieux et conditions d'exercice, *Tréma*, 15-16, Récupéré le 11.09.2015 de <http://trema.revues.org/1712>
- CAVALIERE S. (2007, juin). La citoyenneté. Un outil analytique pour l'étude de la gouvernance. *Itinéraires : Notes et Travaux*, (79), 1-35.
- CHANIAL P.(1992). Espaces publics, sciences sociales et démocratie. *Quaderni*, 18 (1), 63-73.
- FOSSÉ P.(2009). Les apports du théâtre dans l'exercice de la prise de parole. Récupéré le 18.12.2015 de <http://www.gereso.com/actualites/2009/12/les-apports-du-theatre-dans-lexercice-de-la-prise-de-parole/#ixzz3prq8HdaH>
- FUMEAUX N. (2016). *Espaces publics et citoyenneté : outils d'évaluation de la participation* (Module G8). Sierre : HES-SO, Haute école de travail social.
- FUMEAUX N. & WALDIS B. (2011). *Art visuel et animation socioculturelle : vers une typologie de projets communs dans l'espace public*. Non publié.
- GODART L. (2002, janvier). Du jeu théâtral comme (re) construction du lien social. *Pensée plurielle*, (4), 43-50.
- KANE S. (1997). La forme est le sens, entretien avec Sarah Kane. Récupéré 18 janvier 2015 de <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Aneantis/ensavoirplus/idcontent/8626>
- PERELLI-CONTOS I. (1988). Stanislavski et Meyerhold; pionniers de la pédagogie théâtrale. *Etudes littéraires*, 20 (3), 13-25.
- PERRENOUD P.(1995, octobre). Des savoirs aux compétences. De quoi parle-t-on en parlant de compétences? *Pédagogie collégiale*, 9, (1), 20-24.
- PERRENOUD P.(1997). Vers des pratiques pédagogiques favorisant le transfert des acquis scolaires hors de l'école. Récupéré le 23.09.2015 de http://www.unige.ch/fapse/SSE/teachers/perrenoud/php_main/php_1997/1997_04.html
- SALGADO M. (2008, janvier). Le théâtre, un outil de formation au management. *Revue française de gestion*, (181), 77-96.
- SCHNAPPER D. (2007, décembre) La société a besoin d'un idéal commun. *Alternatives internationales*, 56-57.
- WITORSKI R. (1998). De la fabrication des compétences. *Éducation permanente*, (135), 59-61.

8.3 SITES INTERNET

Dictionnaire Larousse. (2015). Récupéré le 20.11.2015 de <http://www.larousse.fr/>
Fondation Éducation et Développement. (2010). *Éducation mondiale à la citoyenneté. Un guide pédagogique*. Récupéré le 20.09.2015 de http://www.globaleducation.ch/globallearning_fr/resources/Guide_Education_Citoyennete_mondiale.pdf
Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2015). Récupéré le 20.11.2015 de <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/th%C3%A9%C3%A2tre>