



# Ph.D. Review

Du jeu à la subversion :  
création collective théâtrale  
en réclusion

Dr Chloé Branders

Dépôt légal : D/2021/14.336/3

Éditeur responsable : Isabelle Paindavoine, 44, boulevard Léopold II à 1080 Bruxelles.  
Observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgique)  
Tél. : 00 32 2 413 22 22 - [www.opc.cfwb.be](http://www.opc.cfwb.be) - [opc@cfwb.be](mailto:opc@cfwb.be)

Graphisme et mise en page : Kaos Films

Tous droits de reproduction réservés pour tous pays et par tous les moyens que la technologie permet - Les interprétations et les analyses que cette publication contient n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs respectifs ; elles ne représentent pas nécessairement l'opinion de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

# Du jeu à la subversion: création collective théâtrale en réclusion

Dr Chloé Branders

Université catholique de Louvain  
Faculté de Droit et de Criminologie  
(École de criminologie - CRID&P)



## ABSTRACT

### **Du jeu à la subversion : création collective théâtrale en réclusion**

La présente thèse a pour objet les ateliers de théâtre organisés dans les institutions privatives de liberté à destination des personnes recluses. Par le biais de l'observation participante, la chercheuse s'est immiscée dans ces ateliers afin d'observer les effets de comportements de jeu (théâtral et social) sur la structure générale des institutions.

En s'éloignant d'une lecture utilitariste du théâtre en institution privative de liberté, la recherche a pour ambition de présenter les effets subversifs de l'organisation d'un atelier de théâtre en prison et en IPPJ (Institution publique de protection de la jeunesse). Par l'analyse de la confrontation de logiques divergentes, il s'agit, d'une part, de mettre en exergue le caractère paradoxal de l'encastrement de l'atelier de théâtre dans les institutions fermées et, d'autre part, d'observer la manière dont les acteurs sociaux vont pouvoir profiter de situations anomiques afin d'influer sur les interactions sociales en cours.

Inspirée par le cadre de l'atelier théâtral et opérant sur le cadre de l'institution, la subversion est à comprendre comme un processus. S'éloignant des comportements confrontants ou de révolte, la subversion est plus insidieuse. Elle prend naissance dans une double action (jouer-déjouer) qui invite les acteurs sociaux à s'éloigner discrètement du rôle qui leur est prescrit par l'institution afin d'en interpréter un autre pour un temps court, mais suffisant pour donner une vue sur la possibilité de la construction d'une autre rationalité.

Mettant l'accent sur des effets possibles et apparus de surcroît dans les situations observées, la présente étude propose également une analyse des déclinaisons possibles de la subversion de l'institution, analyse fondée sur un triptyque conceptuel : illusion, allusion, élusion.

Ancrée en criminologie, la thèse se veut multi- et transdisciplinaire et contribue à une réflexion épistémologique allant au-delà de son objet par la présentation de l'articulation continue d'une démarche artistique à la démarche scientifique.

L'analyse transversale permet également de distinguer les traits d'une posture éthique offrant les balises d'une réflexion sur la relation humaine en général. L'éthique de la subversion serait alors à comprendre comme la possibilité d'entrer dans une relation basée sur la cocréation d'une réalité. Dans ce sens, la subversion propose, imagine et insinue le doute, là où l'institution impose, reproduit et décrète.

### **From playing to subversion: collective theatrical creation in detention**

The purpose of this thesis is the theatre workshops organised for people living in institutions dedicated to deprivation of liberty. Through participant observation, the researcher entered these workshops in order to observe the effects of (theatrical and social) interactions on the general structure of institutions.

Excluding a utilitarian vision of the theatre in carceral institutions, the research aims to present the subversive effects of the organization of a theatre workshop in prison and in public centre for the protection of youth. By analysing the confrontation of divergent logics, the thesis, on the one hand, highlights the paradoxical character of embedding the theatre workshop in closed institutions and, on the other hand, observes the way in which social actors will be able to take advantage of anomalous situations in order to influence the social interactions in progress.

Inspired by the framework of the theatrical workshop and operating within the framework of the institution, subversion is to be understood as a process. Moving away from confrontational or rebellious behaviour, subversion is more insidious. It begins in a double action (play-display) which invites social actors to move away discreetly from the role prescribed for them by the institution in order to interpret another role for a short time, but sufficient to give a view on the possibility of building another rationality.

Focusing on possible effects that have appeared in addition in the situations observed, this study also offers an analysis of the possible variations of the institution's subversion, an analysis based on a conceptual triptych: illusion, allusion, elusion.

Rooted in criminology, the thesis aims to be multi- and transdisciplinary and contributes to an epistemological reflection going beyond its object by presenting the continual articulation of an artistic approach to the scientific approach.

The transversal analysis also presents the characteristics of an ethical posture offering the guidelines for a reflection on social relationship in general. The ethics of subversion would then be understood as the possibility of entering into a relationship based on the co-creation of a reality. In this sense, subversion proposes, imagines and insinuates doubt, where the institution imposes, reproduces and decrees.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b> .....	9
<b>Méthodologie: de l'ancrage sur le terrain à la réflexion épistémologique</b> .....	11
<b>1. Terrain de recherche: des ateliers de théâtre en prison et en IPPJ</b> .....	11
1.1. Processus: de la création collective théâtrale .....	12
1.2. Un atelier de théâtre en prison .....	15
1.3. Un atelier de théâtre en IPPJ.....	16
<b>2. Construction d'objet: de la réinsertion à la subversion</b> .....	17
2.1. Le théâtre concourt-il à la réinsertion ? .....	17
2.2. Sortir du prisme réhabilitatif pour ouvrir le cadre d'analyse.....	19
2.3. Analyser la réinsertion comme un levier de la subversion .....	19
<b>3. Récolte des données et analyse: une démarche inductive</b> .....	20
3.1. Le théâtre comme modalité d'enquête: une approche périlleuse .....	20
3.2. Méthodologie et cadre théorique d'analyse: de l'ancrage au dialogue.....	21
<b>Conceptualisation: une approche de la subversion par le théâtre</b> .....	23
<b>1. Le choc: la rencontre de deux cadres</b> .....	24
1.1. Théâtre et réclusion: penser le paradoxe .....	24
1.2. Irréduction: accepter le paradoxe .....	26
1.3. Heurts et conflits: confrontation des cadres de l'expérience .....	26
<b>2. Le flou: immersion dans l'anomie</b> .....	27
2.1. Surprise et suspension: surprendre l'autre pour suspendre les règles .....	27
2.2. Hérésie et subversion: repenser l'anomie .....	28
2.3. Expérimentation et fiction: l'atelier théâtral comme zone tampon .....	29
2.4. Intimité et évasion: sécuriser la bulle.....	30
<b>3. La proposition: jouer-déjouer</b> .....	31
3.1. Du jeu à l'illusion: des manières de disposer de l'environnement social ....	31
3.2. Jouer-déjouer: la subversion comme proposition.....	32
3.3. Et si on jouait ensemble: maintenir le lien .....	33
<b>Conclusion</b> .....	35
<b>Bibliographie</b> .....	36

## TABLE OF CONTENTS

<b>Introduction</b> .....	9
<b>Methodology: from empirical grounding to epistemological reflection</b> .....	11
<b>1. Empirical context: theater workshops in prison and in IPPJ</b> .....	11
1.1. Process: collective theatrical creation.....	12
1.2. Theater workshop in prison.....	15
1.3. Theater workshop in IPPJ.....	16
<b>2. Object construction: from rehabilitation to subversion</b> .....	17
2.1. Does theater contribute to rehabilitation? .....	17
2.2. Getting out of the rehabilitative prism to open the framework of analysis.....	19
2.3. Analyze rehabilitation as a lever for subversion .....	19
<b>3. Data collection and analysis: an inductive approach</b> .....	20
3.1. Theater as a method of investigation: a perilous approach.....	20
3.2. Methodology and theoretical framework of analysis: from grounding to dialogue.....	21
<b>Conceptualization: an approach of subversion by theater</b> .....	23
<b>1. The shock: the meeting of two frames</b> .....	24
1.1. Theatre et detention: thinking paradox .....	24
1.2. Irreduction: accepting paradox .....	26
1.3. Clashes and conflicts: confrontation of frames of experience .....	26
<b>2. The bluriness: immersion in anomia</b> .....	27
2.1. Surprise and suspension: surprise the other to suspend the rules.....	27
2.2. Heresy and subversion: rethinking the anomia.....	28
2.3. Experimentation and fiction: the theater workshop as an intermediate zone .....	29
2.4. Privacy and escape: securing the bubble .....	30
<b>3. The proposition: Playing-unplaying</b> .....	31
3.1. From play to illusion: ways of disposing of social environment .....	31
3.2. Playing-unplaying: subversion as a proposition.....	32
3.3. What if we play together: maintain the link .....	33
<b>Conclusion</b> .....	35
<b>Bibliography</b> .....	36



## INTRODUCTION

*Porte blindée, bouton vert, cliquetis, clinche. Centre du panoptique. D'ici, chaque aile du bâtiment est visible, éclairée par des néons, morcelée par des barreaux. Un supermarché humain. C'est ce qui me vient en tête. [...]*

*Confiné au centre des ailes, on est comme au fond d'un puits. Les escaliers se dessinent derrière les vitres et montent comme du lierre, entremêlés aux barreaux, vers les sections les plus hautes [...]*

*"Et qu'est-ce que vous allez faire aujourd'hui?", demande l'agent pénitentiaire. Martin explique quelques exercices, quelques impros... l'agent nous regarde sceptique en s'adressant à moi: "Et vous allez suivre cet énergumène-là? Bonne chance!". Il nous tend la liste des participants [...]*

*La voix de l'agent sort des haut-parleurs et résonne dans toutes les sections de la prison. "On peut lancer le mouvement théâtre!".*

(Récit de terrain, prison, 2014)

Réclusion. État d'une personne qui vit enfermée, à l'écart du monde. Emprisonnement, privation de liberté, enfermement. Les institutions de réclusion se déclinent sous diverses formes dans notre société: prison, institution publique de protection de la jeunesse, centre de rétention, institution de défense sociale... Ce sont des institutions qui privent leur population de leur liberté de se mouvoir, des institutions qui rassemblent en leur sein toutes les activités habituelles de la vie sociale, des établissements basés sur un ordre institué voué à se perpétuer. Erving Goffman les appellerait des institutions totales (1968), Foucault, des institutions disciplinaires (1975).

Ces institutions sont autant de microcosmes qui existent en dehors de ce que l'on peut appeler le monde libre, mais qui, paradoxalement, sont traversés par des enjeux sociaux similaires à ceux qui traversent ce monde libre. Dans ce sens, la prison peut être considérée comme le reflet de notre société et de l'état de sa démocratie. Sa structure et les droits qui y trouvent (parfois) à s'appliquer, font écho à la manière dont l'État s'organise socialement et politiquement.

En prison, les activités culturelles sont considérées comme secondaires. À côté des préoccupations d'ordre sécuritaire, l'art passe à la trappe. Assimilé à une activité de détente ou de loisir, le théâtre est non essentiel en détention. Pire, rien n'est fait en prison pour accueillir la culture. Pas d'infrastructure adaptée, pas de personnel sensibilisé, pas de plage horaire qui lui est dédiée. Si la culture trouve à s'implémenter en détention, c'est avant tout grâce à la volonté et la pugnacité de ses protagonistes. Reste que son implémentation se fait à la marge et prend l'établissement de front.

Ces caractéristiques peuvent se retrouver associées également aux activités culturelles dans le monde libre. Le caractère non essentiel de la culture se révèle en

période de crise. Actuellement, la pandémie et ses effets sociaux agissent comme un miroir grossissant les réalités sociales déjà problématiques en temps “normal”. Cela fait déjà plusieurs mois que le monde culturel – et particulièrement le secteur de l’art vivant – retient son souffle et souffre. Le bon sens veut que la sécurité prime sur la culture du vivant. La santé passe avant le théâtre! Et le présage d’une possible réconciliation ne pointe que timidement à l’horizon.

Étudier la culture en détention invite à questionner un conflit d’un ordre similaire puisqu’il s’agit de penser la culture là où elle n’est pas bienvenue. Penser la place du théâtre en prison, c’est nécessairement penser la place de la liberté face à la contrainte, c’est penser la place du créatif dans le coercitif, c’est penser la place de l’innovation dans l’inertie, c’est penser la place du vivant dans l’apathie. Faire cohabiter les logiques artistiques avec les logiques pénales et sécuritaires est un pari. Ça n’est pas facile, ça n’est pas évident, ça ne va pas de soi. Cela rend dès lors la rencontre fascinante. Pourquoi organiser un atelier de théâtre en détention? Comment la culture s’intègre-t-elle à la prison? Quels sont les motifs d’une telle démarche et quels en sont les effets?

Le présent texte est tiré d’une recherche doctorale menée au Centre Interdisciplinaire sur la Déviance et la Pénalité (CRID&P – UCLouvain), sur le théâtre dans les lieux d’enfermement. Elle a été réalisée au départ d’une recherche de terrain menée en prison et en institutions publiques de protection de la jeunesse (IPPJ). La thèse de doctorat intitulée : *Du jeu à la subversion : création collective théâtrale en réclusion* a été défendue le 27 avril 2020.

Ce document se présente sous forme d’un compte rendu de recherche et offre ainsi à concevoir les contours du projet dans une version largement épurée. Ma thèse s’est articulée autour de deux éléments significatifs : une réflexion épistémologique qui rend compte d’une démarche réflexive et d’une volonté de rendre compte des articulations complexes existantes entre la récolte des données et la production des savoirs par la double démarche artistique et scientifique; et une conceptualisation originale s’articulant autour du potentiel subversif d’un atelier de théâtre en institution fermée. Le présent rapport ne fera l’économie ni de l’un ni de l’autre, bien que dans un souci de concision, des résumés et des coupes ont été effectués.

Ainsi, mon propos est organisé en deux parties. La première est consacrée à cette réflexion épistémologique par la présentation du terrain et de la manière dont l’objet s’est construit au départ de celui-ci, ainsi que de ma méthodologie de recherche et d’analyse. La deuxième partie concerne la conceptualisation que je présenterai, ici, à travers trois caractéristiques du processus de subversion : le choc, le flou et la proposition. Il ne s’agit pas des catégories conceptualisantes développées dans le cadre de ma thèse, mais bien de celles que je me suis proposé d’explorer lors de la défense publique, le 27 avril dernier.

Cette double articulation (épistémologie – conceptualisation) permet de ne pas dissocier la conceptualisation de son ancrage empirique et de rappeler continuellement que la manière dont je propose de redécouvrir la subversion – et son potentiel de transformation sociale – s’ancre dans quelque chose de tangible même si le processus prend appui sur l’imaginaire.

## MÉTHODOLOGIE : DE L'ANCRAGE SUR LE TERRAIN À LA RÉFLEXION ÉPISTÉMOLOGIQUE

Approcher le théâtre pour parler d'un phénomène social est un pléonasme. Le théâtre se suffit à lui-même pour parler du social. "Dans le sens le plus archaïque du terme, explique Augusto Boal, le théâtre est la capacité qu'ont les êtres humains [...] de s'observer eux-mêmes en action. Les humains sont capables de se voir dans l'acte de voir, capables de penser leurs émotions, d'être émus par leurs pensées. Ils peuvent se voir ici et s'imaginer là-bas ; se voir comme ils sont aujourd'hui et imaginer comment ils seront demain" (Boal, 1996, 16).

Le théâtre met en scène des récits. Ceux-ci sont tirés d'une réalité et opèrent également sur elle. Dans ce même ordre d'idée, la production scientifique se base sur des récits. Elle tire parti de processus d'explication, de définition, de description, d'articulation opérant en sciences sociales. Et Howard Becker les appelle des "histoires" (2002).

En outre, approcher le théâtre comme réalité sociale, par le théâtre comme méthode, traitant par ailleurs d'une réalité sociale similaire, invite à l'amoncellement de mises en abîme qui se révèlent aussi passionnantes à vivre que difficiles à décomposer. Dans cette première partie, la réflexion épistémologique proposée s'attelle pourtant à narrer cette "histoire".

Ma recherche s'est inscrite dans un travail de terrain engageant où j'ai été amenée, en tant que chercheuse et co-animatrice des ateliers de théâtre, à vivre l'expérience tout en prenant distance. Le défi était, d'une part, d'analyser une situation dont je faisais indéniablement partie et, d'autre part, de préciser comment la démarche artistique avait pu influencer la démarche scientifique ou plus précisément, comment celles-ci se répondaient, tout en coexistant.

Dès lors, cette première partie méthodologique est destinée, d'abord, à esquisser les contours du terrain pour préciser les contours de l'objet. Ensuite, il s'agira de rendre compte des enjeux liés à l'observation et à la participation dans les ateliers de théâtre en prison et en IPPJ, et de présenter la portée heuristique de la pratique théâtrale dans ce cadre.

### 1. Terrain de recherche : des ateliers de théâtre en prison et en IPPJ

J'ai commencé mon étude de terrain en septembre 2014. Mon but était alors d'intégrer les groupes de théâtre afin de mener mon enquête. Toute ma recherche a été influencée par cet ancrage dans le terrain.

Deux contextes ont été investis simultanément. Il s'agit, d'une part, d'un atelier de théâtre organisé en maison de peine<sup>1</sup> à destination des détenus, et, d'autre part, d'un

---

<sup>1</sup> Établissement carcéral à destination des personnes ayant été jugées et purgeant donc leur peine. Dans le cadre de cette recherche, la maison de peine investie concerne les détenus ayant à purger une peine de minimum trois ans. À l'inverse, les maisons d'arrêt sont des prisons à destination des personnes en attente de jugement, en détention préventive.

atelier de théâtre organisé en Institution Publique de Protection de la Jeunesse (IPPJ) à régime fermé, à destination des jeunes. La population de ces deux institutions était uniquement masculine. Ensemble, ces deux contextes, ces deux ateliers organisés dans ces deux institutions privatives de liberté, constituent mon terrain de recherche et cette unité était d'autant plus renforcée par la similarité de la méthode d'animation basée sur la création collective théâtrale.

### 1.1. **Processus: de la création collective théâtrale**

En prison et en IPPJ, l'atelier de théâtre investi s'organisait au départ d'une méthode de construction collective et intégrative du spectacle. De part et d'autre, l'atelier était proposé comme espace d'expression libre dont les détenus et les jeunes pouvaient s'emparer afin de produire collectivement un spectacle. Dans chaque institution, l'atelier était organisé de façon hebdomadaire et le processus de création était prévu pour plusieurs mois (entre huit et dix mois). La représentation publique devait venir clôturer chacun des cycles.

Les deux processus de création observés ont suivi un schéma similaire. Le processus complet peut être appréhendé selon une succession de six phases caractérisées chacune par une priorité et qui s'articulent les unes aux autres.

#### 1) *Poser le cadre et travailler la cohésion du groupe*

L'atelier débute par un travail sur la cohésion du groupe. Les exercices sont alors portés vers la découverte de l'autre et la formation du corps collectif. C'est également le moment de présenter le cadre de l'intervention (finalités, règles de l'atelier, rôle de chacun).

Poser le cadre en début d'atelier permet d'offrir un espace de sécurité aux participants. Il permet aussi de canaliser les énergies pour travailler collectivement dans un but collectif dont les contours sont définis.

Dans le contexte institutionnel, ce cadre doit prendre en compte les limitations posées par le cadre institutionnel (carcéral ou protectionnel). Intervenir en prison ou en IPPJ nécessite de tenir compte de la structure dans laquelle l'atelier est organisé. Celui-ci ne peut être mené de manière absolument autonome, une charge sociale propre à la structure générale de l'institution pèse continuellement sur les interactions en atelier et l'animateur doit en tenir compte. L'adaptation est maître mot. Le cadre d'intervention est donc à réajuster continuellement au cadre institutionnel et cela impacte indéniablement la tenue de l'atelier.

Malgré tout, l'enjeu sera de ne pas reproduire à l'identique la socialisation existante en détention, mais de créer un cadre de socialisation à part. Pour ce faire, le théâtre intervient comme médium et offre à chacun de s'installer dans le groupe avec un rôle précis. L'horizontalité des rapports est recherchée. Par la découverte et la pratique du théâtre, les liens se tissent petit à petit et se renforcent.

Le travail sur la cohésion de groupe ne se limite pas à une première étape, mais va se poursuivre durant tout le processus.

### 2) *Faire émerger les thématiques à théâtraliser*

Il y a plusieurs manières de faire émerger les thématiques à traiter dans le spectacle, mais sur mon terrain, c'est l'improvisation théâtrale qui a été utilisée dans ce sens.

L'improvisation théâtrale libre a l'avantage de soutenir l'oralité de manière spontanée et cela convient bien au public concerné par l'atelier en prison et en IPPJ. Les reclus ont le sens de la répartie et une bonne maîtrise de l'oralité. À l'inverse, utiliser l'écrit peut être discriminant.

À travers des exercices d'improvisation aux consignes diverses, il s'agit, d'une part, de permettre aux détenus et aux jeunes d'approprier les codes du théâtre et de s'essayer à la pratique théâtrale (travail du plateau, appréhension de l'espace, maîtrise de son corps, expression verbale, découverte libre de personnages, compréhension du processus dialoguiste...); et, d'autre part, de laisser libre cours à leur imagination afin de déposer spontanément en scène certains objets sociaux à développer éventuellement par la suite.

### 3) *Travailler sur le propos à soutenir théâtralement*

Au départ de ces improvisations libres, le comédien-animateur fait quelques remarques, les autres comédiens aussi. Ensemble, ils vont chercher à préciser un propos à renforcer pour le soutenir théâtralement. Celui-ci émane des improvisations. Dans les ateliers investis, le processus inverse n'a pas été choisi, c'est-à-dire qu'il n'était pas question de préciser le propos avant d'avoir une matière première tirée d'improvisations libres.

Il s'agit donc d'amener les participants à formuler une revendication précise par le théâtre et au départ de celui-ci. Dans le jargon, on parle à ce propos d'*accoucher le propos*.

### 4) *Préciser la trame du spectacle et la dramaturgie*

S'en suivra une étape de formalisation qui passera à la fois par l'écriture d'un scénario épuré (draft) reprenant l'enchaînement des scènes et dans chacune, les grandes actions; mais surtout par le fait de rejouer et peaufiner, en acte, chaque scène et chaque dialogue, dans l'idée de toujours poursuivre une inscription de la création dans l'oralité.

Le texte écrit ne pouvant être le seul référentiel de formalisation, il sera nécessaire de faire et refaire chaque scène pour que chaque acteur intègre le texte, mais aussi les gestes, les positions, les émotions, les expressions...

### 5) *Fixer le scénario et répéter*

Si la création se concrétise parfois sous la forme écrite, ce sera surtout pour permettre au comédien-animateur d'avoir un repère précis lors des répétitions. Ces répétitions

seront nombreuses, tant que faire se peut, et permettront à chacun de bien mémoriser les textes et ancrer les mouvements et émotions.

Cela étant, comme tout le processus est marqué par l'improvisation, il n'est pas rare de voir un comédien s'autoriser quelques écarts lors des répétitions et de la représentation finale. Cela donne à l'ensemble une forme dynamique et évolutive, à l'image également de la manière dont l'atelier peut se dérouler en détente.

#### 6) *Faire une représentation publique*

La représentation est l'aboutissement du processus. Elle donne un but à l'atelier et offre une visibilité au projet. Le caractère public de l'événement soutient la finalité émancipatrice de la démarche. Il s'agit de faire entendre les voix des *sans-voix*, de soutenir théâtralement les idées des reclus, de rendre visible par le spectacle ce qui la plupart du temps est inaudible.

Travailler la cohésion du groupe, faire émerger les thématiques à théâtraliser, travailler sur le propos à soutenir théâtralement, préciser la trame du spectacle et la dramaturgie, fixer le scénario et répéter, et faire une représentation publique sont les moments clés du processus créatif. Ils sont moins à saisir comme des étapes successives que comme des repères méthodologiques, des outils qui peuvent être mobilisés de manière diachronique. Un processus créatif est marqué par les expérimentations et les allers-retours.

Ce genre de processus de création théâtrale peut être assimilé à la *création collective théâtrale* qui, sans en être l'apanage, a été formalisée par le mouvement du théâtre-action. Si en prison, le comédien-animateur s'en revendique officiellement, en IPPJ, l'animateur affirme simplement s'en inspirer. Sans être l'objet central de mon étude, le théâtre-action l'a pourtant coloré.

#### **La création collective théâtrale dans le théâtre-action**

Spécialisé dans l'accompagnement par le théâtre de populations précarisées ou marginalisées, le théâtre-action s'inscrit dans un mouvement de revendications spécifiques. "Parmi ces revendications, on peut retenir principalement: le refus de l'autorité et d'une culture exclusivement élitiste; la valorisation d'un potentiel créatif également distribué à travers les différentes classes sociales; le refus d'une société de consommation et enfin, le goût pour l'authentique. Ainsi, le théâtre-action se présente à la fois comme une pratique et un mouvement d'idées" (Brahya, 2014, 32).

Reconnu comme art vivant et soutenu par la Fédération Wallonie Bruxelles, le théâtre-action jouit d'un statut spécifique en Belgique francophone. En 2005, ses missions ont été précisées dans un arrêté de Gouvernement de la Communauté Française relative au décret de 2003: "Les compagnies de théâtre-action remplissent les missions suivantes: [...] le développement, avec des personnes socialement ou culturellement défavorisées, de pratiques théâtrales visant à renforcer leurs moyens d'expression, leur capacité de création et leur implication active dans les débats de société"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Arrêté de Gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, pris en application du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène

À côté de la création de spectacles professionnels, l'animation d'ateliers de théâtre avec des publics fragilisés constitue la spécificité des compagnies de théâtre-action. Pour la plupart, les participants des ateliers n'ont jamais fait de théâtre auparavant et sont particulièrement exclus socialement et peu reconnus dans la sphère sociale. Le théâtre est alors utilisé comme outil d'expression permettant d'émanciper une parole plus ou moins retenue ou muselée.

## 1.2. Un atelier de théâtre en prison

La prison investie était une prison pour longue peine, c'est-à-dire que les détenus y purgent une peine de minimum trois ans. Par rapport aux maisons d'arrêt (prison prévue pour la détention préventive), les maisons de peine offrent une certaine stabilité pour mener un atelier de théâtre. D'une part, il peut s'installer dans un quotidien plus routinier et, d'autre part, il peut compter sur une relative stabilité des participants à long terme, car ceux-ci sont moins susceptibles d'être transférés, libérés ou occupés par les procédures judiciaires liées à l'investigation ou au procès.

L'atelier de théâtre dans cette prison prend place dans une petite classe vétuste. Elle est située au niveau du cellulaire, c'est-à-dire dans la continuité du couloir qui mène aux cellules des détenus. Il s'agit d'un espace exigu, constitué de deux cellules fusionnées où jouent une dizaine d'hommes.

En contrepartie, cet espace exigu avait l'avantage d'offrir une certaine intimité de jeu aux détenus. En effet, la classe est dénuée de caméra de surveillance et aucun surveillant n'était présent lors des ateliers. Nous verrons que cela contraste particulièrement avec l'atelier mené en IPPJ.

Le spectacle et les répétitions générales avaient lieu en salle de visite. Un large espace était alors dégagé et une centaine de spectateurs et spectatrices pouvaient y être accueillis.

Une dizaine d'hommes privés de liberté participent à l'atelier. Les participants ne font pas l'objet de sélection spécifique, l'atelier est ouvert à tous, mais le nombre de participants est restreint et la liste d'attente est longue. Il faut que quelqu'un quitte l'atelier pour qu'un autre puisse s'y inscrire.

Cependant, l'activité n'est pas de nature à intéresser tout le monde et cela opère de facto une certaine sélection. De nombreux détenus sont plutôt réticents à entamer un atelier de théâtre, soit parce qu'ils ne savent pas ce que c'est, soit car ils ne se sentent pas légitimes à s'engager dans cette activité - réservée à une certaine élite intellectuelle, selon d'aucuns. Force est de constater que ce ne sont pas les détenus les plus marginalisés qui participent à l'atelier de théâtre. À l'inverse, il s'agit de détenus actifs, qui bénéficient d'un travail en détention et qui sont inscrits dans différentes activités, éventuellement à visée réhabilitative.

Malgré tout, une certaine mixité est visible dans l'atelier. Les hommes qui participent à l'activité sont d'origine diverse, ont entre 20 et 60 ans et ont été incarcérés pour

divers motifs. Ce dernier élément reste toujours à la discrétion du détenu et n'intervient pas dans le processus créatif.

### 1.3. Un atelier de théâtre en IPPJ

Simultanément, j'ai investi un atelier de théâtre en Institution Publique de la Jeunesse. L'atelier était ici organisé par le conseiller laïque de l'institution et destiné à une dizaine de jeunes ayant commis des faits qualifiés d'infractions. L'atelier théâtral a été proposé aux jeunes comme *projet de section* dans une des quatre sections de l'institution.

Il existe plusieurs types d'IPPJ, mais celle investie pour cette étude était une IPPJ à régime fermé, c'est-à-dire que les jeunes n'ont pas la possibilité d'en sortir. Les jeunes qui sont placés en IPPJ fermée ne sont pas primo-délinquants et pour certains, l'IPPJ représente même leur dernière chance avant d'être dessaisis, c'est-à-dire avant que le juge de la jeunesse ne prenne la décision de céder leur dossier à une juridiction pour adulte.

En IPPJ, ils sont placés pour plusieurs mois et pour certains, l'addition des mois se transforme en années. Dans cette section appelée *section éducation*, ils vivent de façon communautaire avec d'autres jeunes. La section devient le lieu de vie des jeunes. Ils y vivent en groupe de dix. Ils y sont scolarisés. Ils ont un emploi du temps précis et suivent un rythme effréné. Le dicton dit : *occupez-les, sinon c'est eux qui vous occuperont* (Jaspart, 2015). Comme pour tous les projets de section, la participation des jeunes à l'atelier de théâtre est obligatoire.

En IPPJ, les jeunes sont sous contrôle continu et cela se justifie à la fois pour des raisons sécuritaires, mais également pour des raisons éducatives (Jaspart, 2015). Dans ce contexte, le rôle du conseiller laïque est essentiel, car il est l'un des rares encadrants à échapper à la règle du secret professionnel partagé. Par conséquent, avec lui, les jeunes ont l'habitude de discuter à bâtons rompus. Le conseiller laïque offre "une bulle dans l'air confiné des IPPJ" (Vallet, 2016). En organisant l'atelier de théâtre, le conseiller laïque avait le désir d'étendre ce cadre confidentiel.

Mais cela était sans compter le cadre ouvert de l'espace de jeu. En effet, l'atelier a été organisé dans une salle polyvalente où de nombreuses personnes pouvaient aller et venir. Par ailleurs, plusieurs éducateurs ont participé à l'atelier ce qui, de facto, altère la qualité du cadre d'intimité escompté.

Finalement, contrairement à l'atelier de théâtre en prison, l'atelier de théâtre en IPPJ n'a pas pu aboutir à un spectacle joué devant un public extérieur. En IPPJ, le respect de l'anonymat des mineurs placés rend la représentation publique impossible et les représentations se font alors à huis clos. Le partage d'expériences se fait avec le personnel de l'institution et, éventuellement, avec les jeunes des autres sections.



## 2. Construction d'objet : de la réinsertion à la subversion

Par mon inscription dans ces deux processus de création collective théâtrale dans ces deux contextes – prison et IPPJ –, j'ai pu étudier les enjeux de l'implémentation d'une activité de type artistique en détention.

Il y a quelque chose d'improbable à faire coexister l'art et la privation de liberté. D'ailleurs, rien n'est fait en prison ou en IPPJ pour accueillir la culture, les bâtiments ne sont pas conçus pour ça et les brèves descriptions faites au point précédent l'illustrent parfaitement.

L'objet de mon étude se situe précisément au niveau de cette rencontre improbable. Je parle alors de lisière ou de seuil, c'est-à-dire d'un espace-temps où les logiques propres à l'atelier théâtral recoupent celles de l'enfermement, où le choix entre les unes et les autres n'est pas à faire, car les deux coexistent. Il s'agit d'espace de rencontre donc où les modes d'opération qui influencent les comportements humains deviennent flous, car ils se heurtent, se fondent ou se confondent.

Observer la lisière ne s'est pas imposé d'emblée, c'est un angle d'approche qui s'est proposé avec le temps et la conceptualisation de la subversion est venue pour prendre corps dans ces espaces-temps de l'entre-deux.

### 2.1. Le théâtre concourt-il à la réinsertion ?

Une première manière d'observer les recoupements entre le théâtre et l'institution pénale ou protectionnelle est de considérer la question du concours de l'art à la réinsertion.

En prison, l'organisation d'un atelier de théâtre est régulièrement – presque naturellement – associée à la mission réhabilitative (à quelle autre mission le serait-elle, de toute façon ?). Durant ma recherche, cela m'a été présenté à maintes reprises comme allant de soi. Comme si travailler sur la question de l'art en détention m'invitait naturellement à travailler la question de la réinsertion. Dans la littérature, plusieurs auteurs soulignent les fonctions humanisantes et socialisantes des ateliers artistiques en prison, mettant en avant leur potentiel à recréer du commun ou à travailler la confiance en soi ce qui, selon d'aucuns, favoriserait nécessairement la réinsertion sociale des personnes détenues (Siganos, 2008 ; Stathopoulos, 2019).

En IPPJ, la réinsertion est l'objectif théorique principal qui motive toutes les actions d'éducation. Dans ce sens, les objectifs de l'atelier de théâtre coïncident largement avec les objectifs de réinsertion et d'éducation de l'IPPJ. L'atelier permettrait notamment la transmission de compétences utiles à la réinsertion (savoir parler, s'inscrire dans un projet collectif, mener un projet jusqu'au bout...), tout en inscrivant les jeunes dans une démarche responsabilisante et valorisante.

Il faut cependant être prudent quant à accorder aux activités artistiques en détention une finalité réhabilitative au sens pénal du terme. Cette assimilation pourrait engager

une méprise sur les enjeux propres aux activités et réduire ces activités à un simple outil du système carcéral.

Examinés sous ce prisme, il serait réducteur d'imaginer les ateliers culturels comme participant uniquement aux finalités pénales sans pouvoir offrir un espace et un temps suffisants aux ateliers pour déployer toutes les autres finalités qui leur sont propres et qui ne rencontrent pas les finalités pénales. "Les bienfaits de la culture (en prison et ailleurs) sont indéniables. Cependant, la fonction qu'on lui attribue est personnelle et doit le rester. Lui assigner une fonction précise revient à l'enfermer dans un système et à risquer qu'elle soit instrumentalisée par celui-ci" (Vila Giménez, 2015, 152).

L'instrumentalisation des activités artistiques par l'institution carcérale ou de placement est évidente. Le schéma est bien connu. La prison a la capacité de faire siennes toutes sortes d'initiatives et, dans ce sens, les activités culturelles auraient du mal à échapper à l'instrumentalisation. Notamment, la politique réhabilitative étant en crise, l'établissement de réclusion pourrait tirer parti de l'organisation d'un atelier de théâtre en accordant à l'activité les vertus suffisantes pour participer à la réinsertion des détenus ou du moins, pour prétendre à les *activer* (Kaminski, 2010).

Le risque serait alors d'utiliser les activités de type culturel comme faire valoir d'une prétendue politique réhabilitative. Dans ce sens, organiser un atelier de théâtre en détention viendrait combler certaines lacunes de cette politique qui n'en resterait pas moins en crise. Similaire au principe du "greenwashing" pour les entreprises qui prétendent participer ainsi à l'économie verte, la valorisation des activités artistiques par les prisons ou les IPPJ permet de cacher ou minorer la crise de la mission réhabilitative qui leur incombe.

À côté de leur éventuelle réutilisation dans un but réhabilitatif, les activités culturelles peuvent participer également à la paix sociale des institutions. Servant de catalyseurs ou d'espaces cathartiques, ces activités peuvent sous certains aspects faciliter la gestion quotidienne du pénitentiaire. Dans une logique managériale, "il va sans dire que l'occupation en détention permet pour les autorités de gérer la population carcérale. Plus cette dernière est occupée, moins elle revendique, plus facile est la gestion d'un lieu privatif de liberté" (Scalia, 2015, 299). Et, le rythme effréné des activités en IPPJ poursuit un objectif similaire.

Ainsi, nombreux sont les artistes qui déchantent après un premier projet en détention ou même seulement après quelques ateliers. S'apercevant qu'ils ont intégré un univers dont les règles et les enjeux leur échappent, nombreux sont ceux qui renoncent prématurément à poursuivre leur activité en détention. Une expression revient souvent : "Je ne veux pas faire partie du système", témoignant de leur volonté de s'éloigner des logiques disciplinaires et sécuritaires des institutions fermées et de ne pas offrir à l'institution un outil pour en perpétuer l'existence.

## 2.2. Sortir du prisme réhabilitatif pour ouvrir le cadre d'analyse

Parallèlement, étudier l'organisation d'un atelier théâtral en détention sous le prisme de la réinsertion réduit les possibilités d'un point de vue méthodologique et heuristique. Parce que cette association enferme et réduit les potentialités de l'atelier créatif, elle réduit et condense la réflexion propre à la construction de l'objet de l'étude et à son analyse. Cet angle d'approche amène le chercheur à penser en vase clos.

Ainsi, j'ai volontairement décidé de m'éloigner de cette question rabâchée pour m'intéresser, non pas à la réinsertion et donc aux retombées de l'activité sur le parcours des individus, mais aux effets de structure, en détention, et à la manière dont les individus vont d'abord pouvoir agir sur elle afin de se maintenir vivants.

Donc, je m'éloigne, d'une part, de l'analyse utilitariste de l'atelier de théâtre en prison et en IPPJ, en proposant une appréhension des missions de l'atelier en termes d'émancipation – et non pas en termes de réinsertion; et, d'autre part, je m'éloigne d'une analyse des retombées positives sur les personnes recluses ou des acquis en termes d'aptitudes personnelles, pour me concentrer sur l'instant présent et sur le chamboulement au niveau interactionnel des statuts et fonctions des acteurs sociaux en présence.

C'est ainsi qu'à l'analyse de l'atelier de théâtre comme outil de réinsertion, j'ai proposé l'analyse de l'atelier de théâtre comme outil de subversion de l'institution. J'ai donc bien décidé de me concentrer sur ce qui venait bousculer les logiques institutionnelles et non pas sur ce qui venait les renforcer.

Aux vues de cet écart significatif, il est important de souligner ce que cette thèse n'est pas. Cette thèse n'est pas une étude sur les institutions, sur les détenus ou sur les conditions de vie en réclusion. Elle ne propose pas non plus une analyse fine des pratiques ou politiques culturelles en détention, mais tend plutôt à en analyser les usages.

Il s'agit alors de comprendre comment les détenus, les jeunes, les animateurs et le personnel des institutions privatives de liberté usent de l'atelier théâtral pour chambouler les habitudes institutionnelles. Ou, en d'autres termes, il s'agit de saisir la manière dont les acteurs de terrain peuvent s'approprier l'atelier théâtral, la démarche artistique, la fiction et l'imaginaire et en faire un levier pour s'inscrire autrement en interaction dans l'environnement institutionnel, à savoir en prison ou en IPPJ.

Ma question de recherche se formule alors comme suit: *quel est le potentiel subversif d'un atelier de théâtre dans un lieu d'enfermement? Quelles sont les caractéristiques de cette subversion et comment se manifestent-elles?*

## 2.3. Analyser la réinsertion comme un levier de la subversion

Dans ce sens, la question du concours de l'art à la réinsertion des détenus n'est pas à évacuer, mais à analyser sous le prisme de la subversion. Ainsi, cet objectif réha-

bilitatif peut être perçu comme un levier d'action et de négociation aussi pour les protagonistes de l'atelier théâtral. En effet, sans jamais l'expliciter, il y aurait autour de cette association, une sorte de *malentendu qui arrange tout le monde*. La réinsertion permettrait de mettre tout le monde d'accord, là où fondamentalement, il n'aurait pas lieu de l'être.

D'abord, elle offre aux protagonistes internes (directeur.trice, organisateur.trice, membre du personnel) un argument permettant de convaincre le personnel de s'associer à l'activité. Le surplus de travail ainsi demandé aux agents pénitentiaires ou aux éducateurs serait justifié par cette finalité humaniste, même si dans les faits, elle devra toujours être corrélée à l'organisation sécuritaire. Ensuite, elle permet aux détenus et aux jeunes d'en jouer par l'intégration de cet élément dans leur projet de réinsertion personnel. Même s'ils ne viennent pas pour ça, ils peuvent l'instrumentaliser dans ce sens. Finalement, cette association est une porte d'entrée pour les animateurs de théâtre qui n'auraient pas pu rentrer en explicitant leur engagement politique et leur volonté de porter un regard critique sur la détention et le système pénal par le biais d'ateliers expressifs.

Dans ce sens, la réinsertion n'est pas à comprendre comme une éventuelle finalité de l'atelier de théâtre, mais comme un usage permettant aux uns et aux autres de s'aménager des marges de manœuvre.

### **3. Récolte des données et analyse : une démarche inductive**

Mon travail d'analyse est marqué par l'induction. Dans ce sens, la définition de mon objet d'étude et le processus de conceptualisation se sont faits de manière itérative, par des allers-retours continuels entre le terrain et son analyse.

#### **3.1. Le théâtre comme modalité d'enquête : une approche périlleuse**

Ma recherche se base sur une enquête par *observation participante* (Céfaï, 2003; Beaud, Weber, 2010). Dans les deux institutions, j'ai intégré les groupes de théâtre en me présentant à la fois comme coanimatrice et comme chercheuse. J'ai ainsi accompagné l'évolution des deux processus de création en parallèle.

Le théâtre s'est alors révélé comme *modalité d'enquête* dans le sens où j'ai pu mobiliser et investir la pratique théâtrale pour entrer sur le terrain et mener véritablement l'enquête auprès des détenus et des jeunes en réclusion.

Pour étayer cette approche, j'ai mobilisé le concept de *péril* décrit par Riccardo Cappi (2015). Intervenant comme grille d'analyse, le péril et ses caractéristiques (*pénétrer, expérimenter, éprouver et faire l'ex-périence*) me permettent de penser l'association entre la démarche théâtrale et la démarche ethnographique. Une double lecture s'impose alors offrant à concevoir les caractéristiques du péril comme des étapes tant du processus théâtral que du processus d'enquête de terrain par observation participante.

Présenter ma démarche comme périlleuse me permet de mettre en exergue l'implication personnelle et inévitable que j'ai assumée sur mon terrain et de rendre compte de manière transparente de la complexité de la démarche, en objectivant ma posture de recherche et la production de savoirs qui pouvaient s'en dégager<sup>3</sup>.

### 3.2. Méthodologie et cadre théorique d'analyse : de l'ancrage au dialogue

Mes observations sous forme d'un carnet de terrain ont été analysées par le biais de la *théorisation ancrée*. Originellement attribuée à Glaser et Strauss (1967), la théorisation ancrée a été utilisée et retravaillée ensuite par de nombreux chercheurs et méthodologues. Parmi ceux-ci, Christophe Lejeune en propose une approche très pratique :

“La méthode par théorisation ancrée vise la production de théories à partir du matériau empirique. Il ne s'agit donc pas d'une théorie, mais bien d'une méthode dont le programme conjugue deux règles impératives : (1) rendre compte du matériau empirique et (2) créer de *nouvelles* théories. La première règle – l'ancrage – consiste à se référer à ce que vivent les acteurs et à le restituer fidèlement. Rendre compte fidèlement du vécu des personnes rencontrées interdit évidemment de “forcer” le matériau pour le faire entrer dans des cases préconçues. Plutôt que d'appliquer des théories existantes, une telle méthode implique, au contraire, d'en créer de nouvelles. La deuxième règle découle donc de l'esprit de la première” (Lejeune, 2014, 20).

Ainsi la *théorisation ancrée* m'a permis de faire émerger les catégories conceptualisantes de mes données collectées sous forme de carnet de terrain. D'une première lecture par faible inférence, il s'agissait de monter en généralité afin de développer une conceptualisation originale. Pour travailler avec systématisme, j'ai mobilisé le logiciel N-Vivo.

Les avantages de cette méthode d'analyse étaient, d'une part, de rendre compte de réalités complexes qui parfois se refusent à être qualifiées par des termes déjà existants, et, d'autre part, d'étudier les situations sociales sous le prisme du dynamisme et du changement.

Parallèlement, mon cadre théorique s'est construit avec le temps, en cohérence avec l'émergence de mes résultats. Je me suis inspirée de la théorie de différents auteurs issus de disciplines diverses : sociologie, criminologie, psychologie. Cette recherche peut recouper dans ce sens différents champs de recherche ou différents courants de pensée : la sociologie clinique, l'ethnographie, la sociologie pragmatique, l'ethnométhodologie... J'ai puisé dans l'œuvre de différents auteurs ce qui faisait écho à mon travail ou en révélait les contours sans pour autant m'inscrire complètement dans la pensée de l'un ou l'autre. Cette liberté d'articulation avec “la théorie” m'a permis, d'une part, de réaliser une analyse originale et, d'autre part, de faire dialoguer les disciplines. Et la conceptualisation proposée dans mon travail de thèse en témoigne.

<sup>3</sup> Pour en savoir plus à ce propos, voir Br anders, 2020, *Chapitre 2. La création collective théâtrale comme modalité d'enquête en prison et en IPPJ*, 139-208 ; et Branders, 2017.

Ainsi, ce cadre théorique reflète l'hétérogénéité de la démarche et il correspond à ma double posture de recherche empreinte d'une réflexion dialoguiste entre la science et l'art. En articulant continuellement, tout au long de ma recherche et de l'écriture de ma thèse, la démarche artistique et la démarche scientifique, j'ai voulu faire un pas vers quelque chose qui commence à se nommer sous le vocable *recherche-crédation*. Cette volonté se marque par la mobilisation du théâtre comme modalité de recherche, mais également par ma participation à la dramaturgie du spectacle *Brèche [s]*<sup>4</sup>.

Pour penser cette articulation, le travail d'Howard Becker (2009) et celui de Mireille Cifali (2017) m'ont beaucoup inspirée. Les considérations sur la fiction comme "pacte de lecture" de Frédérique Aït-Touati ont également porté ma réflexion: "Elle [la fiction] implique un encadrement sémantique fort, un marquage précis du début et de la fin du "jeu". Son fonctionnement permet de comprendre le discours scientifique non comme miroir du réel, mais bien comme un effort de re-présentation et d'interprétation du monde, avec des outils fragiles, changeants, dont on peut retracer l'histoire" (Aït-Touati, 2011, 41).

Si cette réflexion est menée sur plusieurs pages dans ma thèse, elle n'a cependant pu être qu'entamée. Mais il s'agit d'un champ de recherche que j'aimerais poursuivre à l'avenir.

---

4 Création collective théâtrale de la Compagnie Buissonnière, 2019. Texte du spectacle édité: Compagnie Buissonnière, *Brèche [s]*, Édition du Cerisier, 2020. Voir aussi: <https://comdif.wixsite.com/ciebuissonniere/breches>

## CONCEPTUALISATION : UNE APPROCHE DE LA SUBVERSION PAR LE THÉÂTRE

### Le costume de Khaled

*En prison, Mohamed entre dans la salle de théâtre alors que je discute avec Khaled. Aujourd'hui, les deux hommes sont habillés en habits civils. Ils portent tous les deux un training alors que tous les autres comédiens sont en habits pénitentiaires, en uniforme gris.*

*Une agente pénitentiaire se poste sur le pas de la porte laissée ouverte en ce début d'activité. Elle observe les deux hommes et leur impose directement de "retourner en section" pour "s'habiller en gris". [...]*

*Khaled refuse net de s'habiller en gris! "Ça va pas ou quoi? On devrait tous s'habiller comme on veut pour faire du théâtre. Tu sais, pour être bien, décontracté et tout. En plus ma cellule est à deux mètres, sérieux, je dois me changer pour faire deux mètres?". Mohamed revient en habit pénitentiaire et rigole en voyant Khaled toujours en training.*

*L'agente pénitentiaire réapparaît dans l'encadrement de la porte et fustige Khaled du regard. Elle est furieuse. [...] "Monsieur Katachi, je vous ai demandé de vous habiller en gris! C'est maintenant!". Elle ne lâchera pas Khaled qui, malgré ses protestations, finira par plier et retourner mettre son habit pénitentiaire en cellule. Il revient, la chemise déboutonnée et tenant son pantalon ouvert d'une main. Il a simplement enfilé sa tenue pénitentiaire au-dessus de son training. Dans le fond de la classe, Khaled enlève son habit gris et le fait pendre sur un pied de table retournée sur une autre table. L'habit est suspendu à hauteur d'homme et dessine une silhouette humanoïde.*

*L'agente revient sur le pas de la porte: "Je vous ai demandé de vous mettre en gris, Monsieur Katachi!". Khaled montre du doigt les habits pendus et répond: "Mais je suis en gris, je l'ai mis!", et désignant les habits civils qu'il porte, continue: "ça, c'est mon déguisement de théâtre, c'est mon costume pour mon rôle".*

*Un autre comédien détenu en rajoute, en montrant les habits pendus: "regardez, son codétenu il est là, lui c'est un personnage!" et il me souffle un sourire aux lèvres: "ben quoi, on fait du théâtre ou pas?".*

(Carnet de terrain, prison, 2016)

Cet extrait de carnet de terrain est intitulé *Le costume de Khaled*. En introduisant ma partie conceptuelle par cette petite scène que j'ai observée en prison, je souhaite inviter les lecteurs à s'immerger avec moi dans cet univers carcéral et théâtral. Et, par cette introduction empirique, il s'agit aussi de donner un point d'ancrage au développement des propos théoriques qui vont suivre.

Cette deuxième partie a pour ambition de présenter la conceptualisation de *la subversion de l'institution* telle que je l'ai formalisée dans ma thèse au départ de l'analyse des ateliers de théâtre organisés en prison et Institution publique de protection de la jeunesse (en IPPJ).

Le sens commun définit la subversion par sa finalité : le renversement de l'ordre établi ou le bouleversement des idées et des valeurs. À l'inverse, mon analyse propose de redécouvrir ce terme sous un angle dynamique et donc de considérer la subversion non pas comme une action déjà terminée, mais comme une action en cours, une action en train de se faire. Je parlerai donc volontiers de processus pour traiter de la subversion.

Pour comprendre cette subversion dans son sens processuel, je vais vous présenter ma théorie à travers trois éléments qui pourraient chacun correspondre à une étape du processus subversif. Il s'agit du choc (1), du flou (2) et de la proposition (3). Le choc, le flou et la proposition ne sont pas les concepts principaux utilisés dans le texte de ma thèse, mais permettent de les abriter et de les organiser de manière plus concise, ici.

## **1. Le choc : la rencontre de deux cadres**

Le premier temps du processus est marqué par le choc. C'est la conséquence de la rencontre de deux logiques d'action et d'interaction différentes. Dans notre cas, il s'agit, d'une part, d'une logique appartenant au registre théâtral et, d'autre part, d'une logique autre appartenant au registre pénal. Si cette coexistence n'est pas confortable, elle existe pourtant et, nous allons le voir, cela offre à penser les interactions sociales sous un certain angle.

### **1.1. Théâtre et réclusion : penser le paradoxe**

Je l'ai déjà évoqué, organiser un atelier de théâtre en détention (prison ou IPPJ) ne va pas de soi. Il s'agit d'une coprésence complexe où les deux activités – théâtrale et pénale, chacune marquée par des finalités différentes – se combinent sur le mode de la confrontation.

D'une part, si on se place du côté de la production, on peut associer à l'activité théâtrale une finalité esthétique et politique. Et si on se place du côté des participants, on peut lui associer une finalité émancipatrice ; d'autre part, l'activité pénale est dictée par une finalité multiple associée elle-même aux missions de la prison et de l'établissement de placement pour mineur : la punition (par privation de liberté), la sécurité (par la neutralisation du risque) et la réinsertion (des détenus et des jeunes). Dès lors, pour coexister, ces deux activités aux finalités différentes se font violence.

L'extrait de carnet de terrain, *Le costume de Khaled*, témoigne de cette collaboration forcée. Cette situation observée sur le terrain rend compte de la confrontation des logiques interactives et du choc des rationalités. Incarnée par l'agente pénitentiaire, la rationalité carcérale entend se définir par le respect de la règle, la logique disci-



plinaire, l'autoritarisme, l'injonction; alors que la rationalité théâtrale, incarnée par Khaled qui lui fait front, est ancrée dans l'imaginaire, la liberté d'expression et le jeu.

Pour rendre compte du choc, Vincent Spronck pose son regard de directeur de prison sur cette réalité. Il intitule un article à propos de la culture en prison: "La culture n'a pas sa place en prison!" (2014). Un titre choc pour parler d'une rencontre embarrassante. Selon lui, rien n'est fait en prison pour accueillir la culture. Dès lors, elle s'impose et pour reprendre ses mots, "elle prend la prison et les détenus de front" (Spronck, 2014, 4). Il écrit:

"Le corps humain a besoin d'adaptation entre le chaud et le froid, sinon un rhume vigoureux s'installe. C'est un peu la même chose ici. Dans l'atmosphère étouffante de la prison, proposer ce qui repose sur l'information, la disponibilité et la liberté ne peut prendre place, à la fois pour des raisons pratiques et des raisons fondamentales" (Spronck, 2014, 4).

Faire l'analyse de la culture en détention pose dès lors la question de cette coexistence improbable voir embarrassante. Comment l'art peut-il s'épanouir dans un système aussi contraignant que la prison ou l'IPPJ fermée? Comment une activité qui se base sur des principes de liberté et de coopération peut-elle prendre place dans un établissement qui en prive par essence sa population? Comment peut-on penser ce paradoxe?

Le principe paradoxal n'est pas étranger à la détention. Qu'il s'agisse de la prison ou de l'IPPJ, le fonctionnement institutionnel a coutume de travailler avec ce principe. En effet, la coexistence de missions contradictoires rend ce paradoxe inhérent au fonctionnement institutionnel.

La prison est une peine, elle punit et inflige de nombreuses souffrances, c'est également un outil sécuritaire qui neutralise les risques par l'exclusion des personnes considérées comme dangereuses; or, il s'agit de penser aussi la prison comme lieu de réinsertion des détenus. Exclure devrait donc pouvoir s'associer à l'idée de réintégrer, de resocialiser les détenus. Et les acteurs de la détention se doivent de conjuguer avec cette contradiction.

Dans le contexte de l'aide et de la protection de la jeunesse, le principe de *l'aide contrainte* cristallise ce paradoxe (Hardy, 1993). En IPPJ, il s'agit sous ce prisme, de rendre concevable la coexistence d'une politique sécuritaire principalement – marquée par le contrôle continu des jeunes – et d'un projet éducatif – marqué par l'accompagnement et l'organisation d'activités pédagogiques. Sans ce sens, le jeune n'est pas puni – d'ailleurs on parle de mesure et pas de peine, on parle de placement et pas d'incarcération – mais il est contraint de "se laisser être aidé" dans le but toujours d'être réinséré.

Parmi les missions attribuées à la détention et au placement, la réinsertion est la seule mission à teneur humaniste. Elle permet à l'édifice de se maintenir, car un établissement qui ne ferait que punir et exclure ne pourrait exister dans un état démocratique.

cratique. Pourtant, depuis des années, la politique réhabilitative est en crise (Mary, 2012). Malgré tout, atteindre cet objectif reste implémenté dans les mentalités, tel un phare qui guide les actions des acteurs de terrain, un garde-fou, un objectif jamais atteint, mais vers lequel tous s'acharnent à aller inexorablement.

Les institutions d'enfermement sont donc fondées sur des principes paradoxaux et l'intégration d'un atelier de théâtre en détention s'ajoute à ceux-ci. Partie prenante de la logique paradoxale des institutions, les ateliers de théâtre existent donc en tension au sein des institutions fermées.

### 1.2. Irréduction: accepter le paradoxe

Je l'ai également déjà évoqué, face à ces contraintes, nombreux artistes déchantent en détention et finissent par refuser d'y intervenir, ne voyant plus le sens de leur intervention. Ces changements d'attitude dans le chef des artistes et animateurs révèlent la difficulté à faire face au choc des logiques et dans la même lignée, à accepter d'être situé au cœur du paradoxe. S'il n'est pas souhaitable, du point de vue des artistes, que les finalités de l'activité théâtrale recoupent celles de la détention – même dans son aspect qui se veut le plus humaniste comme pour sa mission réhabilitative, par exemple –, il reste qu'un malentendu profitable à tous existe dans cette articulation.

Sans revenir sur l'idée déjà présentée selon laquelle la réinsertion pourrait être un outil de la subversion, je voudrais ici simplement insister sur l'intérêt d'un positionnement en porte-à-faux. En acceptant l'inévitable instrumentalisation en détention (venant de toutes parts d'ailleurs, tant des autorités que des détenus, que de l'animateur...), lâcher prise sur certains aspects pourrait paradoxalement offrir plus de marge de manœuvre. Il s'agit alors de réussir à refuser de penser que l'activité théâtrale puisse se résumer à un simple instrument du système.

Dans ce sens, le principe d'*irréduction* (Stengers, 2010) mobilise des arguments non exclusifs. Si l'atelier de théâtre peut éventuellement contribuer aux intérêts de l'établissement pénitentiaire, il peut également bénéficier aux intérêts individuels des détenus. L'un n'exclut pas l'autre et inversement.

De plus, travailler à améliorer les conditions de la vie carcérale, n'évacue pas non plus nécessairement la question abolitionniste qui anime plusieurs comédiens animateurs. Catherine Baker soutient cet argument en ces mots: "Vouloir la suppression des prisons n'a rien de contradictoire avec le combat que mènent certains pour des adoucissements de la vie carcérale. Les biologistes qui luttent contre le cancer ne ricanent pas lorsque d'autres humblement se penchent sur le problème des nausées de la chimiothérapie" (Baker, 2004, 80). Il s'agit d'agir à plusieurs niveaux.

### 1.3. Heurts et conflits: confrontation des cadres de l'expérience

Cependant, ce principe d'irréduction n'évacue pas les conflits que peut drainer l'organisation d'un atelier de théâtre en détention, et s'intéresser à ces conflits permet

d'appréhender les ruptures dans la continuité des institutions. C'est le choc, présenté ici comme la confrontation de logiques d'action différentes.

Le choc est à analyser au regard de la théorie des *cadres de l'expérience* d'Erving Goffman (1991). Selon lui, le cadre est le référentiel qui permet d'organiser une interaction. Il prodigue aux acteurs sociaux les bons codes sociaux leur permettant de se comporter de manière adéquate dans une interaction en fonction du contexte. En adoptant les comportements adéquats, les acteurs sociaux concourent également à renforcer ce cadre et à le légitimer.

À l'inverse, lorsque les comportements ne respectent pas le cadre établi, le cadre est fragilisé, Goffman parle à ce propos d'une *rupture de cadre*. Au départ d'un malentendu ou de ce que Goffman appelle *une erreur de cadrage*, la rupture de cadre survient - habituellement pour une assez courte durée. Il s'agit d'un moment de doute où les acteurs ne savent plus à quel cadre se référer pour comprendre la situation et s'y inscrire. "C'est la nature même de nos croyances et de nos engagements qui, subitement, se trouve bouleversée" (Goffman, 1991, 370).

Dans mon analyse, je précise que cette rupture peut arriver par l'entremise de plusieurs cadres de référence. Et, nous pouvons mieux comprendre cette approche de Goffman en nous intéressant à l'extrait de carnet de terrain proposé en introduction de ce chapitre. Dans *le costume de Khaled*, l'agente pénitentiaire organise ses comportements en référence au cadre institutionnel, caractérisé par la discipline, la contrainte, le respect de la règle et de l'autorité, etc. Ce cadre est fragilisé par la réaction de Khaled, qui au lieu de se comporter adéquatement à ce cadre institutionnel, décide de faire référence à un autre cadre, le cadre théâtral. Il mobilise alors d'autres codes d'interaction tels que le jeu, l'imaginaire, le lâcher-prise, la distorsion du réel...

Le choc est donc bien à comprendre au regard de cette rencontre improbable et embarrassante de logiques d'action qui peuvent être comprises en référence à des cadres, tels que théorisés par Goffman. Le choc provoque du malentendu, invite au quiproquo et suspend pendant un instant, les règles habituelles ou attendues dans une interaction, ce qui invite à la deuxième étape du processus subversif.

## **2. Le flou : immersion dans l'anomie**

La deuxième grande étape du processus de subversion de l'institution est le flou. Du choc naît le flou, un espace-temps relativement bref, mais suffisant pour installer le doute. Dans l'extrait proposé, on ne sait plus quelle référence prime, quelle logique l'emporte, qui de Khaled ou de l'agente pénitentiaire a raison.

### **2.1. Surprise et suspension : surprendre l'autre pour suspendre les règles**

*Le costume de Khaled* plonge les deux acteurs dans un petit chaos. Khaled tout en refusant de porter ses habits pénitentiaires, affirme en même temps avoir respecté la règle. Il va alors user de cette étrange rhétorique pour justifier son comportement. "Mais je suis en gris, je l'ai mis ! Ça, c'est mon déguisement de théâtre, c'est mon

costume pour mon rôle. Le détenu, il est là, moi je suis un personnage!". L'agente pénitentiaire est surprise. De son point de vue, Khaled semble avoir commis une infraction au code pénitentiaire, mais celui-ci est justement remis en question par ce que Khaled présente comme prédominant dans la situation : les règles théâtrales. Si la référence de base est réfutée, peut-on encore affirmer que Khaled a enfreint la règle ?

Dans cette scène, le doute s'insinue. Le doute est d'autant plus présent que Khaled n'est pas dans une insubordination avérée. L'agente pénitentiaire connaît les comportements tels que la confrontation, la contestation ou même la révolte contre l'ordre établi. La logique carcérale englobe la gestion de ces comportements-là. Ici, Khaled est dans autre chose. Il modifie la lecture et l'évaluation de la situation. Par ses mots, Khaled rend compte de la construction artificielle du cadre carcéral et il pose une question à l'agente pénitentiaire qui dans la scène, en est la garante. Il lui demande silencieusement : "tu y crois, toi, à tout ça ?".

Dan Kaminski tisse des liens entre la subversion et la surprise. La subversion est ce qui ébranle momentanément l'institution sans pour autant proposer un nouvel ordre établi. La subversion, c'est l'inattendu, voire même l'inconcevable : "la conformité y est déjouée - ni reconduite, ni abolie - par le déplacement du bien et du mal sur une zone dont la frontière est troublée" (Kaminski, 2014, 176).

## 2.2. Hérésie et subversion : repenser l'anomie

Ce moment chaotique est marqué par la délégitimation et la suspension temporaire des règles sociales habituelles. C'est l'anomie. Ce concept sociologique, habituellement attribué aux sociologues Émile Durkheim (1930) et à sa suite Robert King Merton (1938), est habituellement connoté péjorativement en association au chaos social, au dérèglement, à la perte de la civilisation.

Or, une autre image de l'anomie issue du travail de Jean Duvignaud, un des premiers sociologues du théâtre, en donne une analyse beaucoup plus positive. À propos de l'anomie, il écrit ceci :

"Si le mot d'*anomie* a un sens, il désigne les manifestations *incassables* qui accompagnent le difficile passage d'un genre de société qui se dégrade à un autre qui lui succède dans la même durée, et qui n'a pas encore pris forme. Nous sommes dans l'écluse" (Duvignaud, 1986, 9).

Jean Duvignaud mobilise l'image de l'écluse pour spécifier le caractère intermédiaire, transitoire de l'anomie. "Dans l'écluse, entre deux mondes où nous tentons de naviguer, tout nous éloigne de l'ancien monde dans lequel nous avons été formés" (Duvignaud, 1986, 10). L'anomie est donc un temps de transformation, un passage entre une ère et une autre. Il ne s'agit pas de dénier que ce passage peut être chaotique, mais l'auteur en souligne également le potentiel créatif.

Duvignaud précise encore que la subversion est le caractère éclatant de l'anomie et l'art est selon lui fondamentalement subversif : "l'art n'est pas la réponse à une

question, dit-il, il formule une question pour une réponse qui n'existe pas encore" (Duvignaud, 1999, 580).

### 2.3. Expérimentation et fiction: l'atelier théâtral comme zone tampon

Dans les périodes de flou, de chaos et de désordre, l'art intervient comme un médium qui permet, par l'intermédiaire de l'imaginaire, de se projeter au-delà, tout en étant bien ancré dans le vivant.

James C. Scott soutient notamment que les fêtes carnavalesques et les rituels d'inversions créent des zones tampons, c'est-à-dire des espaces d'expérimentations d'une réalité sociale alternative qui bien qu'elle soit fictive et éphémère produira des effets sur le réel :

"Lorsque l'on manipule de manière imaginaire n'importe quelle classification sociale – en la renversant ou bien en substituant le dedans au dehors et vice-versa – on rend bien compte que la classification du départ est d'une certaine manière une création humaine" (Scott, 2008, 185).

Le théâtre invite à manipuler les réalités, à les faire siennes et à en expérimenter les contours infinis par la fiction.

Frédérique Aït-Touati soutient que la fiction est une manière de se représenter le monde et d'en explorer les possibilités :

"La fiction comme feinte ou feintise, jeu de faire-semblant (make believe) dont personne n'est dupe, apparaît dès lors comme un mécanisme de pensée, une opération mentale par laquelle on s'abstrait provisoirement, et volontairement, de ce qui nous entoure pour en explorer d'autres potentialités" (Aït-Touati, 2011, 41).

Avec le temps, une sorte de culture théâtrale collective va permettre de souder le groupe, un cadre de référence va se construire et se renforcer à l'intérieur du groupe, offrant aux acteurs la possibilité de se saisir de codes de socialisations propres à l'atelier de théâtre. Agissant comme un langage commun et rassembleur, le théâtre va permettre aux acteurs de partager des choses qui n'auraient jamais pu être partagées en détention. Ainsi des thématiques habituellement tabous en détention peuvent être abordées en atelier (la famille, l'homosexualité, la religion). Dans le même ordre d'idée, certaines émotions peuvent trouver à s'exprimer en atelier, les mêmes qui dans le quotidien de la détention sont nécessairement cachées (la peur, la tristesse, la sensibilité). Les acteurs vont aussi pouvoir changer de rôle et se voir autres.

L'espace du flou est un espace d'expériences où les outils théâtraux peuvent notamment être mobilisés pour voir et revoir les réalités qui nous entourent autrement, afin d'agir sur elles. Il s'agit de se projeter par la fiction, il s'agit d'explorer mentalement, mais aussi physiquement – par le *geste* théâtral – des potentialités cachées par la routine, par l'habitude, par l'institution. L'atelier de théâtre offre à faire l'expérience de l'intermédiaire là où le "Et si..." est autorisé.

#### 2.4. Intimité et évation : sécuriser la bulle

L'atelier est souvent présenté comme une "bulle d'évasion" tant le lieu où il prend place est chargé de pressions, de tensions. Le cadre carcéral – pour reprendre le vocabulaire de Goffman – pèse littéralement sur les interactions sociales en atelier.

Il ne suffit pas d'implémenter un atelier théâtral en prison ou en IPPJ pour créer un espace d'expression libre. La bulle est fragile et il faut rester bien conscient que les enjeux de la réclusion ne disparaissent pas une fois le seuil de la porte de l'atelier de théâtre passé.

Pour faire tampon, pour donner aux acteurs la possibilité d'expérimenter cette réalité alternative, l'atelier théâtral doit offrir un minimum de sécurité. Pour ce faire, certaines conditions doivent être respectées et c'est à l'animateur de théâtre d'en être le garant. En voici trois, essentielles, à mes yeux.

D'abord, explorer des réalités alternatives n'est pas un jeu naturel et il faut un certain temps et une pratique longue pour que les acteurs, non professionnels, osent et acceptent de sortir de leur propre rôle. Ils entrent en atelier *surdéterminés* (Castel, 1990) par leur mode de socialisation quotidien et leurs expériences antérieures. Puisque l'atelier propose beaucoup de jeux d'improvisations, les acteurs sont amenés naturellement à aller puiser dans leur imaginaire construit de toutes ces expériences et de leur quotidien. Il a donc été parfois très laborieux de parler d'autre chose dans ces improvisations que de détention, d'expériences judiciaires, de crime et de confrontation avec la police. Nous utilisons une expression pour souligner cela: "Si, en prison, le théâtre est une fenêtre ouverte vers l'extérieur, la prison revient toujours par la même fenêtre". Un temps long est donc souvent nécessaire pour apprivoiser la démarche théâtrale et laisser aux acteurs la possibilité de vraiment s'en emparer.

Ensuite, tout ne peut être dit en atelier de théâtre et ces dits et non-dits sont conditionnés, d'une part, par la surveillance des pairs – même en atelier, certains secrets doivent rester cachés – et, d'autre part, par la surveillance et le contrôle propres à l'établissement (caméras, présence de gardiens ou d'éducateurs, murs vitrés...). Si tous les systèmes de surveillance ne peuvent être neutralisés, il est essentiel d'en être conscient et de les prendre en compte, voire de les intégrer au processus créatif.

À l'inverse, mener un atelier théâtral, à visée expressive, dans des conditions qui ne respectent pas un cadre d'intimité minimal revient à placer les acteurs dans une situation violente. Si à cela s'ajoute une obligation de participation éventuellement conditionnée, à nouveau, par certaines exigences pénales (participer au théâtre en vue d'un projet de réinsertion, par exemple), la violence se place alors du côté de l'injonction paradoxale. "Sois spontané!", "sens-toi libre de t'exprimer!". Rares sont les espaces et les temps où la parole peut véritablement circuler librement en détention. Et pour les détenus, se taire est un des derniers droits qui leur est encore concédé et qui peut, dans de nombreuses situations, leur offrir un peu de sécurité et de dignité. Dans ce sens, le cadre de sécurité gagnerait aussi à autoriser les acteurs à se taire, quand ils le désirent.

Les moments où l'expression est libérée, et où elle peut être performative dans un espace social, sont limités. La scène introductive mettant en scène Khaled et l'agente pénitentiaire est un moment rare, capté sur le vif. Durant mes années d'observation, je n'ai repéré qu'une dizaine de situations comme celle-là, mais chacune a permis de mettre en valeur une forme de rupture, portant en elle un potentiel de subversion.

Ainsi, dans la scène illustrative, Khaled s'empare de ce potentiel. Khaled participe à l'atelier de théâtre déjà depuis plusieurs années. En mobilisant les codes de l'atelier de théâtre, par la référence principalement au costume, dans le cadre carcéral, il donne à voir son intégration et son appropriation des codes d'interaction théâtraux. Et tout se passe sur le pas de la porte, comme si le seuil représentait cet espace intermédiaire entre le théâtre et la prison. Sur le seuil, Khaled mobilise cet outil d'exploration d'une réalité alternative offert par le théâtre et demande à l'agente pénitentiaire: "et si...?". On pourrait alors penser que ce que fait Khaled est de la provocation, je préfère dire que c'est une proposition.

### **3. La proposition : jouer-déjouer**

Après le choc et le flou arrive donc la proposition. Khaled profite du flou apparu à la jonction des activités (théâtrale et carcérale) pour mettre au défi la réalité qu'ils vivent conjointement et en proposer une nouvelle lecture voire une autre rationalité. Il invite l'agente pénitentiaire à entrer dans son jeu, à regarder les choses sous un autre angle, à laisser de côté ses références à elle, pour essayer autre chose.

#### **3.1. Du jeu à l'illusion : des manières de disposer de l'environnement social**

La réalité vécue conjointement, nous pouvons la comprendre à travers le troisième apport théorique mobilisé dans ma thèse, il s'agit de la théorie sur le *jeu et l'illusion*, que l'on doit avant tout au psychanalyste Donald Winnicott (1975) dont le sociologue Emmanuel Belin (2002) s'est emparé ensuite. Selon ces auteurs, l'illusion est ce qui nous permet de maintenir le goût de vivre. C'est ce qui nous maintient en lien. C'est indispensable.

Ainsi, Belin explique que l'illusion nécessite un agencement complexe qu'il nomme "*l'effort d'imagination*". Cet effort désigne ce qu'il faut effectuer pour "unifier ce qui est disparate" (Belin, 2002, 177). Dans ce sens, *l'illusion* permet de lier le dissemblable ou de résoudre le paradoxe du fait qu'elle invite à croire et ne pas croire simultanément, donc à s'inscrire dans une réalité que l'on sait à la fois vraie et construite :

"L'effort d'imagination n'est jamais exclusivement un effort subjectif, mais également un effort intersubjectif. Ce qui nous permet de définir la vraisemblance comme la possibilité d'imaginer, de faire l'image de l'un [l'image de l'autre]. Est vraisemblance ce qui laisse un (ou plusieurs) points de vue depuis lesquels le disparate peut prendre forme" (Belin, 2002, 177).

L'effort d'imagination est donc partagé par l'individu et les autres individus qui l'entourent et qui forment son monde social. C'est le fait de permettre l'établissement



d'une correspondance entre "les sollicitations de l'environnement et les compétences d'imagination mobilisables par le sujet" (Belin, 2002, 178).

L'illusion est donc bien cette capacité que nous avons, dans une situation sociale, de nous entendre et de nous rassurer les uns les autres. C'est une construction, une manière de comprendre le monde qui nous entoure et de nous y inscrire. Pour que l'illusion soit maintenue, chacun doit jouer son rôle.

Or dans la scène qui nous occupe, Khaled s'écarte de son rôle. Il décide de s'éloigner de son rôle de détenu pour interpréter celui de comédien. L'illusion initiale est dès lors rompue, et Khaled propose à l'agente pénitentiaire de construire ensemble une nouvelle illusion, d'appréhender avec lui le monde autrement, de reconstruire une nouvelle rationalité.

Cette théorie de l'illusion est une autre manière de comprendre la théorie des cadres de Goffman. D'ailleurs Emmanuel Belin a lui-même travaillé ce parallèle. À ce propos, Belin parle de *rassurance routinière* :

"Ce que E. Goffman appelle les cadres de l'expérience [recouvre] les procédures intersubjectives qui permettent le rétablissement de la confiance de base et de l'identité individuelle dans la société moderne (Goffman, 1991). Pour dire les choses plus simplement, tout se passe comme si, au sein de leurs interactions en face à face, les individus de la société moderne s'entendaient pour fabriquer ensemble, de manière artisanale, quelque chose qui ressemble à une existence subjective, par un travail continu de rassurance routinière, de colmatage imaginaire, de restauration du moi menacé de dislocation par la multiplicité de ses rôles et de ses engagements au sein d'habitudes de sociabilité" (Belin, 2002, 142).

En complétant la théorie des cadres de l'expérience de Goffman par celle de l'illusion de Winnicott et Belin, un élément peut être mis en exergue, il s'agit de notre capacité à penser le paradoxe. L'illusion permet de croire et ne pas croire, les cadres nous permettent de nous rassurer alors que l'on sait pertinemment qu'ils sont construits de toute pièce. Cette rassurance opère du moment qu'elle n'est pas fondamentalement déconstruite, du moment qu'on accepte ensemble de ne pas avoir à choisir entre le fait d'y croire ou non.

### 3.2. Jouer-déjouer : la subversion comme proposition

Réalisant cette modalité d'être au monde, nous pouvons alors mieux envisager le caractère commuable d'une certaine réalité sociale. Il s'agit alors de repenser notre capacité à influencer cette réalité dont nous faisons indéniablement partie.

Ainsi, la subversion telle que je l'ai conceptualisée s'appuie sur un procédé que j'ai nommé *jouer-déjouer*. Jouer et déjouer sont liés, l'un ne va pas sans l'autre. Il est nécessaire de bien comprendre quel est le jeu que je dois jouer dans une situation pour pouvoir m'en écarter et, tout en continuant de jouer le jeu initial, pouvoir le déjouer.



La littérature sur le jeu est vaste. Donald Winnicott, par exemple, démarre son analyse de l'observation du jeu chez le petit enfant pour développer sa théorie de l'illusion. D'autres auteurs tels que Roger Caillois (1958) ou Johan Huizinga (1961) sont devenus incontournables en la matière et participent à rendre compte du sérieux de l'action ludique et de l'importance de son analyse. Par ailleurs, la métaphore du jeu a révélé son potentiel conceptuel dans plusieurs disciplines. En sociologie, Erving Goffman mobilise la métaphore théâtrale et celle du jeu de rôle pour expliquer les interactions sociales (1973). La *théorie de l'acteur social* (Digneffe, 1990), chère à la criminologie, s'inscrit également dans ce cadre de pensée. Jouer est donc une action à la fois délimitée dans le temps et l'espace, c'est une action réglée et interactive, mais jouer peut également nous donner des clés de lecture pour saisir les interactions, en général.

L'intérêt de mobiliser l'image du jeu pour fortifier mon cadre d'analyse est qu'il s'agit ici de prendre en compte ces deux aspects simultanément. Jouer est une action propre au théâtre et prend au sein de cette activité une valeur toute particulière et ce que je propose de mettre en lumière, c'est bien la possibilité que les acteurs ont de dépasser le temps et l'espace de l'atelier pour jouer au-delà, dans la trame quotidienne de la vie. L'atelier serait donc un tremplin permettant au jeu de déployer son aspect performatif au-delà de son cadre restreint.

Dans ce sens, *jouer-déjouer* rend compte de la possibilité des acteurs sociaux (qui sont aussi acteurs de théâtre) de s'inscrire dans une certaine réalité sociale en adoptant les codes d'interactions adéquats, c'est-à-dire en adoptant un comportement attendu. Mais simultanément, il leur est donné la possibilité de s'écarter de ce jeu de rôle pour en adopter un autre qui indéniablement viendra modifier la réalité dans laquelle les mêmes acteurs sont inscrits.

Dans *le costume de Khaled*, ce dernier décide de se décaler légèrement du rôle qu'il doit habituellement jouer en tant que détenu, dans une interaction avec un agent pénitentiaire. Le décalage n'est pas brutal ni violent. Il se fait par glissement. Et, par ce glissement, Khaled propose à l'agente pénitentiaire de jouer autrement: "Et si on changeait un peu les règles? Et si on disait que je n'étais pas détenu, juste pour un instant? Et si toi aussi, tu sortais de ton rôle de surveillante quelques minutes?". Que se serait-il passé, en effet, si l'agente pénitentiaire avait accepté d'entrer dans le jeu de Khaled? Si elle avait accepté avec lui de déjouer le jeu institutionnel?

### 3.3. Et si on jouait ensemble : maintenir le lien

Inspirée par le cadre de l'atelier théâtral et opérant sur le cadre de l'institution, la subversion se situe donc *au seuil partagé de deux cadres*, là où les logiques se choquent, là où les codes se superposent. La subversion va non seulement jouer le jeu institutionnel en reproduisant minutieusement les codes interactionnels attendus dans une certaine situation, mais dans un contexte de flou, où règne l'anomie, elle va également mobiliser les codes d'un autre cadre, rendant caducs les codes qui faisaient initialement autorité. La subversion invite à *jouer-déjouer*, contrairement à la contestation ou la révolte, elle cherche une adhésion chez l'autre en formulant une proposition. Jouer autrement, c'est toujours jouer et ça, ça ne se fait pas sans l'autre.

La théorie de l'illusion met en exergue l'importance et la force du lien. Et Christophe Janssen insiste sur cette spécificité : “[mon propos] situe l'illusion – et plus encore, sa mise au travail – au cœur de toute expérience humaine de liaison entre son monde intérieur et la réalité qui lui est extérieure” (Janssen, 2013, 128). En d'autres mots, il s'agit de croire ensemble et cette croyance nous rassure autant qu'elle nous lie l'un à l'autre.

Lorsque Khaled opère son glissement de rôle et intervient de manière surprenante dans l'interaction, il se délie partiellement de l'agente pénitentiaire avec laquelle il a l'habitude de jouer un autre rôle. Mais c'est intéressant de relever qu'il n'entre pas dans une confrontation évidente, il n'essaie pas à tout prix de marquer une distance ni même de blesser l'agente pénitentiaire. À l'inverse, il tente de la convertir à une autre vision du monde, il lui propose d'envisager avec lui leur réalité sous une autre modalité. Il propose de mettre en échec certains systèmes de croyances sur lesquels leur relation se fonde pourtant, à commencer par un principe hiérarchique d'autorité.

L'illusion<sup>5</sup>, nous l'avons vu est une construction et offre aux individus de croire et ne pas croire. Il n'y a pas vraiment à résoudre ça, selon les auteurs. Croire et ne pas croire est le fondement de l'illusion et celle-ci doit être maintenue pour rassurer les individus. Dans le même ordre d'idée, jouer s'accompagne dans la subversion de déjouer. L'action est perpétuellement double. C'est en cela qu'elle s'éloigne de la résistance ou de la révolution. La subversion invite à la transformation de l'intérieur, là où la révolution invite à la dislocation.

La subversion est donc bien à comprendre comme *un processus* et non pas comme un objectif atteint ou à atteindre. La subversion est dynamique, elle est au travail et se situe dans le rapport interpersonnel. En agissant sur la tenue de l'interaction, la subversion agit sur les cadres de référence qui normalement guident cette interaction. La subversion propose, questionne mais ne donne aucune assurance et, dans ce sens, elle est périlleuse.

---

5 Le développement conceptuel proposé dans ma thèse va plus loin que ce qui est proposé ici. J'y associe notamment l'*illusion* à l'*alusion* et l'*élusion* pour penser les déclinaisons des situations subversives (Branders, 2020, 289-348).

## CONCLUSION

Le présent rapport ne reflète qu'une partie du travail effectué dans le cadre de ma thèse de doctorat. J'ai ainsi laissé dans l'ombre, de nombreuses parties de mon travail. Celle qui concerne précisément l'analyse de la surdétermination des acteurs en ateliers n'a par exemple pas été détaillée, j'ai également raboté la partie méthodologique et je n'ai pas pu aborder les réflexions plus précises sur l'usage de l'humour qui pourtant me sont chères. Finalement, j'ai seulement esquissé la conceptualisation du *jouer-déjouer*, mais elle se trouve beaucoup plus détaillée dans ma thèse, ainsi que la conceptualisation autour du triptyque *illusion-allusion-élusion*, qui n'a pas pu être même ébauchée ici.

Malgré tout, l'objectif de ce document était de tracer les contours de ma recherche et en l'état, il offre, je l'espère, à en saisir l'approche et la conceptualisation centrale.

En conclusion de ma thèse, je livre une réflexion sur une éthique de la subversion. Cette éthique n'est pas étrangère au découpage que je propose ici par le choc, le flou et la proposition. L'éthique de la subversion se présente comme un ensemble de postures qui dessinent une démarche. Tout comme le choc, le flou et la proposition, elle offre des balises qui peuvent permettre de guider une personne dans une interaction. Je les présente en six formules et par l'infinitif afin de souligner leur caractère dynamique: *épouser le mouvement, considérer l'autre et soi-même comme acteurs, intégrer ce qui semble paradoxal, se projeter par la fiction, mêler les approches et accueillir le non advenu.*

Pour reprendre le découpage livré ici, l'éthique de la subversion consisterait de façon similaire à accepter le paradoxe du choc, s'installer et profiter de l'anomie offerte par le flou, et formuler une proposition, sans imposer et sans escompter.

Livrée ainsi en conclusion générale de ma thèse, cette éthique de la subversion dépasse le cadre extrême de la privation de liberté. Elle pourrait ainsi inspirer d'autres chercheurs, d'autres animateurs, d'autres praticiens... Et toutes celles et tous ceux qui désireraient simplement s'en emparer pour s'inscrire différemment dans la relation à l'autre, à l'intérieur du monde social et, éventuellement, en subvertir le cours habituel.

## BIBLIOGRAPHIE

AÏT-TOUATI F., 2011, Ceci n'est pas une fiction: Les fictions de la science ou la fabrication des faits, *Vacarme*, 54, 1, 40-41.

BAKER C., 2004, *Pourquoi faudrait-il punir? Sur l'abolition du système pénal*, Lyon, Tahin party.

BEAUD S., WEBER F., 2010, *Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte.

BECKER H., 2002, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte.

BECKER H., 2009, *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte.

BELIN E., 2002, *Une sociologie des espaces potentiels: logique dispositifiv e et expérience ordinaire*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.

BOAL A., 1996, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros.

BRAHY R., 2014, L'engagement en présence: l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique?, *Lien social et Politiques*, 71, 31-49.

BRANDERS C., 2017, Théâtre et enfermement: la création collective comme modalité de l'expérience d'enquête en prison, *Criminocorpus*, [en ligne] <http://journals.openedition.org/criminocorpus/3541>.

BRANDERS C., 2018a, Théâtre et expression en creux: la parole des jeunes mise en jeu dans l'enfermement, *Journal droit des jeunes*, 368, 3-13.

BRANDERS C., 2018b, "Je suis détenu". Les expressions subversives des comédiens incarcérés, *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 80, 1, 93-116, DOI: 10.3917/riej.080.0093.

BRANDERS C., 2020, *Du jeu à la subversion. Création collective théâtrale en réclusion*, thèse de doctorat pour l'obtention du grade de Docteur en Criminologie, sous la direction de Kaminski D., Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain.

CAILLOIS R., 1958, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard.

CAPPI R., 2015, *Motifs du contrôle et figures du danger: l'abaissement de l'âge de la majorité pénale dans le débat parlementaire brésilien*, Bruxelles, Larcier.

CASTEL R., 1990, L'application de la loi: l'ordre des interactions et l'ordre des déter-

minations, in DIGNEFFE F. (Ed.), *Acteur social et délinquance*, Liège/Bruxelles, Mardaga, 295-303.

CEFAÏ D., Ed., 2003, *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte.

CIFALI BEGA M., 2017, Action poétique dans le monde de la science et de la formation, in AMADO G., (Ed.), *La créativité au travail*, Toulouse, ERES, 107-126.

DIGNEFFE F., Ed., 1990, *Acteur social et délinquance. Une grille de lecture du système de justice pénale. En hommage à Christian DEBUYST*, Bruxelles, Mardaga.

DURKHEIM E., 1930, *Le suicide*, Paris, PUF.

DUVIGNAUD J., 1986, *L'anomie, hérésie et subversion*, Paris, La Découverte, (éd. orig. 1973).

DUVIGNAUD J., 1999, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF, (éd. orig. 1965).

FOUCAULT M., 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

GLASER B.G., STRAUSS A. L., 1967, *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*, New York, Aldine Pub. Co.

GOFFMAN E., 1968, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Minuit.

GOFFMAN E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1, La représentation de soi; Tome 2, Les relations en public*, Paris, Minuit.

GOFFMAN E., 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, (éd. orig. 1974).

HARDY G., 1993, De l'Aide Contrainte à l'intervention sous mandat, *Thérapie Familiale*, 14, 4, 354-365.

HUIZINGA J., 1951, *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard.

JANSSEN Ch., 2013, *L'illusion au cœur du lien. De l'objet transitionnel à la construction du couple*, Louvain-la-Neuve, Academia-l'Harmattan.

JASPART A., 2015, *Aux rythmes de l'enfermement, enquête ethnographique en institution pour jeunes délinquants*, Bruxelles, Bruylant.

KAMINSKI D., 2010, Droits des détenus, normalisation et moindre éligibilité, *Criminologie*, 43, 1, 199-226.

KAMINSKI D., 2014, Les (a) versions du sujet: pour une éthique de la surprise, in

DELCHAMBRE J-P. (Ed.), *Sociologue comme médiateur? Accords, désaccords et malentendus: Hommage à Luc Van Campenhoudt*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis.

LEJEUNE Ch., 2014, *Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.

MARY P., 2012, La politique pénitentiaire, *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 2137 (12), 5-47. <https://doi.org/10.3917/cris.2137.0005>

MERTON R.K., 1938, "Social structure and anomie", *American sociological review*, 3, 5, 672-682.

SCALIA D., 2015, *Droit international de la détention: des droits des prisonniers aux devoirs des États*, Bâle, Helbing Lichtenhahn.

SCOTT J.C., 2008, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam, (éd. orig.1992).

SIGANOS F., 2008, *L'action culturelle en prison, pour une redéfinition du sens de la peine*, Paris, l'Harmattan.

SPRONCK V., 2014, La culture n'a pas sa place en prison! , *Culture et Démocratie*, 4-5.

STATHOPOULOS A., 2019, *Le "théâtre carcéral": des complexités sociales en prison et de l'art comme possibilité de créer du commun. Étude menée en France et en Espagne*, thèse de doctorat pour l'obtention du grade de Docteur en sociologie, Université de Lille, [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02171132/>.

STENGERS I., 2010, *L'invention des sciences modernes*, Paris, La Découverte.

VALLET C., 2016, Une bulle dans l'air confiné des IPPJ, *Espace de libertés, Mensuel du centre d'Action Laïque*, 448, [en ligne] <https://www.laicite.be/magazine-article/une-bulle-dans-lair-confine-des-ippj/>

VILA GIMENEZ B., 2015, Sur l'action culturelle en milieu carcéral, *Culture et démocratie, Neufs essentiels sur la prison et l'action culturelle en prison*, 13-84.

WINNICOTT D.W., 1975, *Jeu et réalité: l'espace potentiel*, Paris, Gallimard.





FÉDÉRATION  
WALLONIE-BRUXELLES

Ph.D. Review n°2 est téléchargeable sur le site  
de l'Observatoire des politiques  
culturelles à l'adresse <http://www.opc.cfwb.be>

**OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES**

