



## "Le théâtre-action en prison: Résistance et émancipation par le jeu d'acteur"

Branders, Chloé

### ABSTRACT

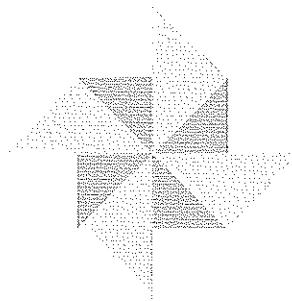
Quelle étonnante rencontre que celle de la culture et de la prison. S'il est de coutume d'entendre que l'art permet de civiliser, la prison à l'inverse désocialise. Il est donc astucieux de les faire coexister dans l'optique notamment d'une émancipation des détenus. Mais alors que l'émancipation pour l'institution carcérale se résumerait assez facilement à la réinsertion, elle serait plutôt de l'ordre de la résistance à la domination pour les compagnies de théâtre-action. Comment ces deux logiques peuvent-elles alors s'articuler ? En quoi l'activité culturelle peut-elle à la fois servir les intérêts de l'institution carcérale et offrir un espace de jeu aux détenus ? Qu'est-ce que le théâtre-action et en quoi permet-il d'ouvrir un espace de potentialité en s'organisant en prison ? Voici quelques questions auxquelles je me proposerai de répondre dans cet article.

### CITE THIS VERSION

Branders, Chloé. *Le théâtre-action en prison: Résistance et émancipation par le jeu d'acteur*. In: *Epistoles*, Vol. 7, no.1, p. 63-83 (2016) <http://hdl.handle.net/2078.1/283375>

Le dépôt institutionnel DIAL est destiné au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques émanant des membres de l'UCLouvain. Toute utilisation de ce document à des fins lucratives ou commerciales est strictement interdite. L'utilisateur s'engage à respecter les droits d'auteur liés à ce document, principalement le droit à l'intégrité de l'œuvre et le droit à la paternité. La politique complète de copyright est disponible sur la page [Copyright policy](#)

DIAL is an institutional repository for the deposit and dissemination of scientific documents from UCLouvain members. Usage of this document for profit or commercial purposes is strictly prohibited. User agrees to respect copyright about this document, mainly text integrity and source mention. Full content of copyright policy is available at [Copyright policy](#)



# Le théâtre-action en prison : Résistance et émancipation par le jeu d'acteur

CHLOÉ BRANDERS<sup>85</sup>

Quelle étonnante rencontre que celle de la culture et de la prison. S'il est de coutume d'entendre que l'art permet de civiliser, la prison à l'inverse désocialise. Il est donc astucieux de les faire coexister dans l'optique notamment d'une émancipation des détenus. Mais alors que l'émancipation pour l'institution carcérale se résumerait assez facilement à la réinsertion, elle serait plutôt de l'ordre de la résistance à la domination pour les compagnies de théâtre-action. Comment ces deux logiques peuvent-elles alors s'articuler ? En quoi l'activité culturelle peut-elle à la fois servir les intérêts de l'institution carcérale et offrir un espace de jeu aux détenus ? Qu'est-ce que le théâtre-action et en quoi permet-il d'ouvrir un espace de potentialité en s'organisant en prison ? Voici quelques questions auxquelles je me proposerai de répondre dans cet article.

Mon propos sera divisé en trois parties. Dans la première, je m'attacherai à présenter comment la culture en prison peut venir servir les intérêts de l'institution en proposant notamment des activités culturelles normalisatrices et régulatrices des comportements en interne. Ensuite, je proposerai une vue sur le travail proposé par le théâtre-action en analysant le potentiel de la démocratie culturelle. Finalement, la dernière partie sera plus empirique et reprendra des analyses précises du jeu proposé aux acteurs en

---

<sup>85</sup> Doctorante en criminologie, Centre de Recherche Interdisciplinaire sur la Déviance et la Pénalité (CRID&P), Université catholique de Louvain (UCL).

Pour citer cet article :

Chloé Branders, « Le théâtre-action en prison : résistance et émancipation par le jeu d'acteur », *Epistoles*, 2016, n°7, p. 63-83.

atelier de théâtre-action en prison. Jouer permettrait, selon mon analyse, d'ouvrir des espaces aux détenus dans lesquels ils peuvent manœuvrer plus librement et donc aussi, résister à l'oppression du milieu contraint.

Il est à noter que la présente réflexion est inscrite dans une recherche plus large que je mène, actuellement, pour ma thèse de doctorat en criminologie<sup>86</sup>. Dans ce cadre, j'ai effectué plusieurs mois d'observation participante en prison, afin d'être présente et active à tous les stades du processus de création des spectacles investis. Dans cet article, j'aurai à cœur de faire des retours réguliers sur mon implication dans les situations observées afin également de mettre en lumière l'importance de la subjectivité et des affects dans la compréhension et l'analyse des situations dont on fait immanquablement partie en tant que chercheur. Outre une forme certaine d'honnêteté scientifique, ce qui motive ma proposition est également inspiré par les ponts qui peuvent être jetés entre la criminologie sociologique et la criminologie clinique. Car si l'ethnologie peut être comprise comme une science de la rencontre, il me semble que la clinique l'est également.

## L'OUTIL CULTUREL AU SERVICE DE L'INSTITUTION PÉNALE

L'organisation d'activités culturelles en prison est soutenue par plusieurs textes juridiques, parmi lesquels nous pouvons retenir : l'Article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme, qui précise que : «*Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent*». De plus, la loi pénitentiaire belge, la loi de Principe de 2005 précise, en son article 6 § 1<sup>er</sup>, que «*le détenu n'est soumis à aucune limitation de ses droits politiques, civils, sociaux, économiques ou culturels autres que les limitations qui découlent de sa condamnation pénale ou de la mesure privative de liberté, celles qui sont indissociables de la privation de liberté et celles qui sont déterminées par ou en vertu de la loi*» . L'accès à ces activités doit même être particulièrement favorisé par l'administration pénitentiaire, en vue de «*contribuer à [l'] épanouissement personnel [du détenu], de donner un sens à la période de détention et de préserver ou d'améliorer les perspectives d'une réinsertion réussie dans la société libre*» (Article 76 § 1<sup>er</sup>).

<sup>86</sup> «Le théâtre-action dans les lieux d'enfermement», Thèse en criminologie, UCL, CRID&P, sous la direction de Dan Kaminski.

À travers ce texte, plusieurs éléments peuvent être analysés: Dans un premier temps, il sera question de comprendre en quoi l'art permet d'améliorer les perspectives de réinsertion. Dans quelle optique cette réinsertion est-elle comprise et en quoi la culture peut-elle servir cet objectif? Ensuite, j'analyserai la manière dont ces activités aident les autorités pénitentiaires à la maintenance de leur institution. Comment faire preuve d'ouverture en prison, mais pas trop? Comment se doter de soupapes de sécurité pour que l'institution n'explose pas?

### Réinsertion et normalisation

La réinsertion réussie serait dans un premier temps comprise comme le fait de couper avec la tradition délinquante et de ne plus commettre de nouveaux faits. «L'approche classique de la récidive adopte implicitement le principe selon lequel la prison doit amender les personnes qui y sont enfermées, dans une perspective de réintégration ultérieure dans la société extérieure sans réitération d'infraction» (Combessie, 2009, 98). Qu'elle soit conditionnelle ou à fond de peine, la libération sera réussie en cas de non-récidive. Pour cela, il est important que les personnes soient bien réadaptées dans la communauté, y retrouvent ou y trouvent enfin une place significative, bref qu'elles «se réinsèrent». Cette expression met exactement le doigt sur la faille des politiques d'insertion et de réinsertion: la responsabilisation individuelle. Le détenu est tenu pour responsable de sa propre réinsertion. On peut alors y voir une similitude incontestable avec le «reste du monde», en étant passée de l'État-providence à l'État social actif, toute personne libre est aussi responsable de sa propre insertion. Libre de choisir de réussir, d'être inséré ou pas. Si tout le monde a les mêmes chances au départ, tout le monde est responsable de son propre succès. On parle d'«activation [qui] renvoie à des valeurs significatives et positives de responsabilisation, de prise en charge de soi-même, d'autonomie» (Kaminski, 2010, 215). Rien d'étonnant à ce compte de penser que l'art participe à la (ré)insertion, car il permet de véhiculer cet adage : «Devenez acteurs de vos vies».

À ce sujet, Stéphanie Pryen tient un propos fort dans un article de 2004, intitulé : «Injonction à l'autonomie et quête de supports dans les actions culturelles à visée sociale». Elle y affirme que «l'art n'est pas émancipateur en soi» (Pryen, 2004, 111). Les projets socioculturels «semblent en effet, malgré eux, cristalliser un certain nombre d'enjeux contemporains relatifs à la production des inégalités sociales et aux rapports de domination» (Pryen, 2004, 111). En effet, «l'accès à la culture pour tous» peut être

vécu comme extrêmement violent, à partir du moment où cette culture est considérée comme patrimoniale, unique, légitime et éventuellement inaccessible. Dans cette lignée, il y a lieu de dénoncer la potentialité normalisatrice des actions culturelles. En considérant les participants à l'activité artistique proposée comme étant d'emblée déficitaires, l'activité devient réparatrice d'une carence rendue dès lors plus visible (Pryen, 2004, 97). «Avec l'idée que la culture pourrait être un moyen de remédiation, le handicap est nécessairement sous-jacent» (Pryen, 2004, 101). Elle reprend aussi l'expression de Lahire (1999) : «Sous la générosité court le stigmate». En prison, l'effet normalisateur est présent dans cette idée de réinsertion par les activités culturelles. En leur offrant la possibilité de «se civiliser par l'art», le détenu aurait alors plus de chance pour «se réinsérer».

### **Canalisation et gestion**

Outre cette fonction normalisatrice, la culture en prison aurait également une fonction canalisatrice facilitant 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). Revendiquer par l'art pour ne pas revendiquer ailleurs, nous en serions arrivés là. Si la revendication claire en prison a toujours été compliquée, il avait été reconnu, notamment à travers le travail de Goffman, que des formes de résistances discrètes pouvaient exister.

Mobilisant les métaphores théâtrales pour expliquer les relations humaines, Erving Goffman est considéré comme une référence en sociologie carcérale. Son concept d'«institution totalitaire» ou «institution totale» lui vient d'une étude ethnographique menée dans un hôpital psychiatrique et s'est étendu à l'analyse de bien d'autres établissements. L'institution totalitaire a pour caractéristique de voir regrouper tous les aspects de l'existence (dormir, travailler, se divertir) dans un seul et même lieu et sous une même autorité qui s'impose à tous. Les personnes y vivent dans une grande promiscuité et le quotidien est rythmé par un programme prédéfini et respecté par tous (Goffman, 1968, 47-48).

Dans cet univers réglé, Erving Goffman étudie les relations humaines et la manière dont celles-ci permettent de contourner les règles. Concernant la réclusion, il met en lumière le caractère adaptatif des résidents permettant une forme de résistance souvent invisible au cadre déterminant de

l'institution. «Les adaptations secondaires représentent pour l'individu le moyen de s'écartier du rôle et du personnage que l'institution lui assigne tout naturellement» (Goffman, 1968, 245). Les *adaptations secondaires* sont des actions plus ou moins officieuses, des instrumentalisations, des détournements d'objectifs qui permettent aux détenus de servir leurs intérêts propres non pris en compte par l'institution.

Ces adaptations peuvent être facilitées par des lieux d'intimité qu'il appelle *zones franches*: «Ces zones franches sont comme les coulisses de la scène où se jouent habituellement les relations entre le personnel et les reclus» (Goffman, 1968 : 286). Ainsi tous les espaces communautaires peuvent devenir des zones franches et l'un de ces espaces pourrait être l'atelier de théâtre.

Plus ou moins méconnues, plus ou moins réprimées, ces adaptations secondaires et ces zones franches sont aussi tacitement entretenues par le personnel, car ces espaces de libertés internes jouent un rôle déterminant dans le maintien des institutions totales. L'utilité des marges de manœuvre offertes aux détenus est devenue de plus en plus évidente avec les années. Depuis 1968, la prison a évolué et les recherches récentes sur la prison étudient davantage la manière dont les institutions se *détotalisent* (Chantraine, 2000). Les nouvelles prisons peuvent d'ailleurs être *ouvertes* ou proposer un régime communautaire, permettant aux détenus d'être de plus en plus autonomes et donc aussi de plus en plus responsables, car s'ils sont acteurs de leur détention, ils doivent immanquablement être les acteurs centraux de leur réinsertion.

Si l'institution offre des espaces permettant la civilisation des détenus et la canalisation de leurs comportements revendicateurs, c'est dans cette même optique que les ateliers de théâtre sont accueillis en prison. Mais même si ces espaces restent sous le couvert de l'institution, le contenu et la nature de l'activité restent la spécificité des animateurs et artistes. Alors que la prison ouvre une brèche, de nombreux artistes décident de s'y infiltrer en vue de servir leurs propres objectifs plus ou moins nobles, rejoignant ou se défendant, plus ou moins ouvertement de ceux de la prison.

## LES SPÉCIFICITÉS DU THÉÂTRE-ACTION

Inscrit dans une histoire de subversivité, le théâtre est depuis toujours, d'une initiative particulièrement dérangeante. Mettant en scène l'humanité dans sa version la plus crue, dénonçant les autorités, dévoilant la face

cachée même des plus haut placés, le théâtre choque par son commentaire social. Dans l'œuvre de Shakespeare, pour ne citer que lui, la figure du roi est centrale et sera toujours ramenée à sa condition humaine. Le pouvoir joué est dépouillé de ses artifices et offre à voir les rois en tant qu'êtres imparfaits, en tant qu'hommes ni plus ni moins. Au théâtre, les passions sont exacerbées, les personnages dévoilent leurs failles et faiblesses. Qu'il soit léger ou engagé, comique ou dramatique, de tout temps le théâtre a été le reflet critique de la société dans laquelle il vivait. Parmi les formes théâtrales, le théâtre-action s'est toujours présenté comme particulièrement engagé. Pourtant sa radicalité semble s'être estompée avec le temps. Dans cette partie, j'analyserai l'évolution du caractère révolutionnaire du théâtre-action pour ensuite revenir sur ses spécificités qui font toujours sa pertinence aujourd'hui.

### Du théâtre révolutionnaire ?

Le *théâtre-action* est ancré dans une tradition d'actions politisées et de résistance à la domination établie. En Belgique francophone, le *théâtre-action* s'est développé à partir des mouvements et des idées revendicatrices des années 1968 (Biot, 1996 et 2006). « Parmi ces revendications, on peut retenir principalement : le refus de l'autorité et d'une culture exclusivement élitiste ; la valorisation d'un potentiel créatif également distribué à travers les différentes classes sociales ; le refus d'une société de consommation et, enfin le gout pour l'authentique. Ainsi, le théâtre-action se présente à la fois comme une pratique et un mouvement d'idées » (Brahy, 2014, 32). Pour le décrire, bien des homonymes pourraient lui être accrochés : théâtre d'intervention sociale, théâtre populaire, théâtre ouvrier, théâtre communautaire, théâtre politique... Il est parfois plus facile de comprendre ce qu'il est en désignant ce qu'il n'est pas : le théâtre-action n'est pas du théâtre classique ou patrimonial, ni de la théâtro-thérapie ou de la drame-thérapie<sup>87</sup>.

Reconnues à la fois comme organisme d'éducation permanente et comme art vivant, les compagnies de théâtre-action jouissent actuellement d'un statut privilégié et unique en Europe. Leurs missions ont été précisées dans une circulaire ministérielle qui permet depuis lors la reconnaissance et le financement des compagnies : « Les compagnies théâtrales se

87 Bien que la forme classique du théâtre patrimoniale influence toutes les pratiques théâtrales et que la forme thérapeutique soit souvent attachée à une activité artistique, le fait de traiter du théâtre-action pose le choix de ne pas analyser la manière dont les autres typologies théâtrales s'actualisent en prison.

revendiquant de la démarche ont pour mission principale de mener [...] des actions du domaine de l'art dramatique ayant pour objectif de développer avec des personnes socialement ou culturellement défavorisées des pratiques théâtrales aiguisant leur capacité d'analyse des réalités et des mécanismes de la société» (Circulaire sur le théâtre action, 1984). En s'appuyant sur la révolution culturelle des années 60, les compagnies se sont battues durant de longues années pour obtenir cette reconnaissance, leur permettant aujourd'hui d'être stabilisées.

Mais au prix de cette stabilité financière, le mouvement du théâtre-action aurait, pour certains, perdu en liberté d'action. À ce propos, Rachel Brahy<sup>88</sup>, s'interroge : «Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ?» (2011). Si le théâtre-action naît dans un contexte politique particulièrement fécond, il semblerait selon son analyse qu'avec le temps le mouvement se soit dépolitisé. Selon Paul Biot<sup>89</sup>, ce glissement est apparu autour des années 70, avec l'avènement du capitalisme qui emporta avec lui les logiques de solidarité. Au reflet de l'évolution de la société, le théâtre-action aurait évolué du politique au contrôle social. Il est loin le temps où les compagnies se battaient directement et artistiquement avec les ouvriers en grève devant leurs industries. Des usines aux institutions de contrôle, des ouvriers aux chômeurs, les compagnies de théâtre-action ont opéré un changement jusque dans leur méthode d'action. D'une forme d'activisme politique assez radical, les compagnies deviendraient une autre forme de service d'aide. Une certaine nostalgie est d'ailleurs perceptible dans les discours des protagonistes du mouvement : si avant, le théâtre-action était un outil permettant de relayer des messages clairs, «aujourd'hui les gens n'ont plus de revendications»<sup>90</sup>. Le travail a donc changé. À travers les ateliers, les comédiens-animateurs<sup>91</sup> sont devenus des «accoucheurs de parole», commençant par redonner aux participants la confiance en ce qu'ils peuvent dire.

88 Rachel Brahy a réalisé sa thèse sur le théâtre-action en Belgique. «S'engager dans un atelier-théâtre : vers une recomposition du sens de l'expérience» Thèse pour l'obtention du doctorat en sciences politiques et sociales, Université de Liège, Institut des Sciences Humaines et sociales, soutenue le 8 décembre 2012.

89 Paul Biot est un des protagonistes à la base du mouvement du théâtre-action, il est notamment le directeur des ouvrages de références : Biot Paul [dir.], Théâtre-action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences, Edition du Cerisier, Cuesmes, 1996 ; Théâtre-action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s), Edition du Cerisier, Cuesmes, 2006.

90 Comédienne-animateuse, 2015.

91 Comédien-animateur est le terme choisi pour désigner la personne animant l'atelier et permettant de théâtraliser le propos chez les participants.

### La démocratie culturelle comme outil d'émancipation

Malgré tout, aujourd'hui, même si le théâtre-action a un petit côté anachronique, il reste remué par le souvenir du «grand soir». Rachel Brahy, dans son analyse, reconnaît toujours au mouvement un potentiel de résistance, leur discours critique envers la société restant bien ancré dans le dispositif de création.

Ce dispositif s'inscrit notamment dans le collectif. À ce propos, il faut relever la fonction émancipatrice des actions dites collectives. Sans tomber dans une homogénéisation du groupe, l'objectif serait de permettre l'expression d'une identité collective à travers la valorisation d'une culture qui leur est propre (Pryen, 2004). Ces propos viennent s'implanter dans la controverse existante entre ce que l'on nomme les politiques de «démocratisation culturelle» et la «démocratie culturelle». La «démocratisation culturelle» est comme le dit Franck Lepage dans sa conférence gesticulée sur la culture<sup>92</sup>: «le fait de balancer de la culture sur les pauvres», sans les prendre en compte véritablement, sans légitimer ce qui fait culture pour eux. «On a inventé le socioculturel pour tenir la populace à distance du sacré» (Lepage, 2015, 6).

À ce propos, le théâtre-action conscient de cette discrimination par l'art et la culture a pris position contre la «démocratisation culturelle», en revendiquant clairement l'inscription de leurs pratiques dans la «démocratie culturelle» (Brahy, 2014, 32). Cette lecture permet alors de faire une distinction entre éventuellement l'art à enseigner, participant à la «démocratisation culturelle» et la culture à vivre permettant de résister à une forme de domination, inscrite dans la démocratie de la culture. Franck Lepage oppose alors art et culture en redéfinissant cette dernière: «si la culture n'a jamais été autre chose que l'ensemble des stratégies qu'un individu mobilise pour résister à la domination, alors refaisons œuvre culturelle en croisant les expériences que nous avons les uns et les autres de cette domination. Laissons-leur l'Art et récupérons la culture» (Lepage, 2015, 6).

Déjà à l'époque, Augusto Boal disait du théâtre d'intervention «ce théâtre n'est peut-être pas révolutionnaire, mais rassurez-vous: c'est une répétition de la révolution» (Boal, 1996, 48). Et si aujourd'hui, le mouvement est moins visible, moins bruyant, qu'alors, l'opposition se ferait dans les «petits riens pratiques» (Brahy, 2011, 87). Une révolution discrète, presque invisible, qui par ce biais peut facilement s'introduire dans n'importe quelle

<sup>92</sup> Les conférences gesticulées de Franck Lepage sont disponibles en ligne. À voir: «Inculture(s) 1 – L'éducation populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu...»

institution même totalitaire. On retrouve ici la similitude avec les adaptations secondaires proposées par Goffman et pour aller plus loin, je propose d'analyser comment elle se retrouve aussi dans le concept du jeu.

## JOUER EN PRISON : LE THÉÂTRE COMME « ESPACE DES POSSIBLES »

En 1951, Huizinga définissait le jeu « comme une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur » (Huizinga, 1951, 34). À travers cette définition, plusieurs éléments peuvent être repris et détaillés. Ils peuvent être compris ici comme les conditions et les motivations nécessaires à l'implémentation de toutes activités artistiques théâtrales en vue d'offrir un véritable espace de jeu, compris comme étant un « espace des possibles ». Dans cet espace, j'étais également amenée à jouer avec les acteurs, raison pour laquelle j'ai inséré des remarques réflexives dans cette partie relative à mon expérience de la rencontre. Ces réflexions peuvent certainement être généralisables à toutes personnes (travailleur, animateur...) s'inscrivant dans ce type de rencontre.

### **Une action libre et volontaire : qu'est-ce qui motive les détenus ?**

Premièrement, le jeu est donc bien une action libre et volontaire. En effet, le contraire ne permettrait plus de jouer, car si elle était obligatoire, l'activité théâtrale perdrait toute sa nature ludique. Toute activité artistique contrainte conduirait à placer les participants dans une injonction paradoxale, rendant la situation intenable. Comment pouvons-nous ordonner à quelqu'un d'être spontané dans un cadre contraint ? « Sois spontané, sois créatif, sois libre ». Ça n'a pas de sens et c'est dangereux.

L'inscription à l'activité doit être volontaire pour permettre cette liberté et cette volonté d'action en interne. En prison, pour s'inscrire à l'atelier de théâtre-action, il faut faire la démarche par écrit via la bibliothèque.

La publicité de l'activité se fait par divers moyens : soit les détenus entendent parler de l'activité par les organisateurs (certains passent dans les cellules pour expliquer en quoi ça consiste, d'autres organisent une séance d'information), soit ce sont les promoteurs du projet qui en font la publicité (un directeur, un agent, la personne en charge de la bibliothèque, le responsable des activités de l'établissement appartenant à un service d'aide aux détenus...), mais le plus souvent, ce sont les détenus

eux-mêmes qui participent à l'activité et qui, par le bouche-à-oreille, la font connaître. Si les détenus participent volontairement à l'atelier, c'est que celui-ci les intéresse dans le sens où, il vient servir certains intérêts ou remplir certains besoins. Dans un espace où très peu de besoins sont véritablement comblés, il est compréhensible que les détenus soient motivés par diverses choses qui peuvent être offertes par l'activité, ne relevant pas uniquement de sa nature. Si les détenus s'inscrivent au cours de théâtre, ça n'est pas spécialement par intérêt pour le théâtre.

Les premières motivations à participer aux activités socioculturelles en prison s'expriment en termes de possibilité de réinsertion dans l'idée de «faire bien» en participant à une activité qui est valorisée par la direction (Siganos, 2008). Ainsi les détenus accordent une importance à ce que la direction soit bien mise au courant de leur participation et de leur régularité à l'activité. Certains animateurs, conscients de cet impact, peuvent d'ailleurs délivrer des attestations de participation pouvant être valorisées dans leur dossier pénal. Les participants peuvent aussi profiter des moments de la représentation pour alpaguer la direction, souvent inaccessible, et se rendre alors visibles et valables à leurs yeux. À l'inverse, cela peut aussi participer à une forme de censure, lors de la représentation pour ceux qui veulent paraître à leur avantage, refus de jouer certains rôles, désir d'être mis en avant, etc.

Ensuite, nous pouvons retenir les bénéfices concrets ajoutés à l'activité qui motivent la participation : de longues heures en dehors de la cellule, le fait de pouvoir changer de vêtement en troquant le vêtement pénitentiaire pour un costume souvent constitué d'habits civils, la rencontre avec des femmes... Goffman faisait un constat similaire dans son étude sur la condition sociale des malades mentaux, concernant les ateliers proposés en hôpital psychiatrique et particulièrement l'atelier de danse et de théâtre qui conférait, selon lui, un statut particulier à ses participants, en leur offrant une série de priviléges (Goffman, 1968).

L'atelier de théâtre serait aussi, comme nous l'avons déjà expliqué avec l'analyse d'E. Goffman, une sorte de bulle d'air dans la prison, un espace où les comportements peuvent être plus permissifs par l'effet d'une plus grande intimité. Les espaces communautaires sont aussi connus pour être des lieux de passage, de troc, d'échange en tout genre. La spécificité de l'atelier est d'être à la fois un lieu intime et un lieu collectif. À ce titre, il

pourrait être considéré comme une *zone franche*, attractif donc pour les détenus qui y retrouvent une part d'autonomie.

Si autonomie il y a, il ne suffit pas d'offrir un espace communautaire un peu caché pour permettre de faire naître l'émancipation. Est-ce que les relations entre détenus s'actualiseraient de la même manière s'il s'agissait d'un atelier de macramé ou de céramique ? Sont-ils les mêmes au préau et en salle de sport ? La question a déjà souvent été posée aux détenus par l'animateur, et ils s'accordent pour dire que même si ce n'est pas la nature de l'activité théâtrale qui en premier lieu motive les troupes, qu'il s'agisse ici d'un atelier de théâtre-action n'est pas anodin. Comme il a été souligné dans le point précédent, le processus théâtral proposé est ancré dans une méthodologie spécifique qui ramène systématiquement tout au collectif. Les jeux de pouvoirs, l'adage «que le plus fort gagne» et autres déterminations habituelles liées à la prison sont voués à être dissipés pour laisser place à une nouvelle forme de relation qui s'actualise particulièrement dans le jeu. Cette possibilité d'«être en relation» autrement est également une motivation importante pour les détenus. Cette mise en relation est insufflée par l'animateur de théâtre et commence par son attitude non jugante. Un comédien-animateur que j'ai suivi longtemps rappelle souvent aux détenus que la différence qu'il y a entre eux est artificielle : «la seule véritable différence, c'est que vous, vous êtes enfermés alors que moi, je suis libre». Il y a une possibilité de valorisation forte, d'un changement de rôle institutionnel au sens de Goffman. «Ici, on n'est pas des détenus, on est des acteurs»<sup>93</sup>, peuvent dire certains participants. Dans le groupe, la règle est l'horizontalité. La création d'un *caïda* ou d'un leadership prenant l'aval dans les décisions du groupe doit être évité à tout prix. Même si ce combat contre la détermination du cadre (Castel, 1990) est un défi continu, il y a bien une volonté claire dans la méthode du théâtre-action, de renverser les jeux relationnels habituels en prison.

Si le rôle et la personnalité de l'animateur sont primordiaux, toute autre rencontre peut également être une motivation ou un frein. Accueillir une chercheuse sur son terrain de jeu, c'est toujours impliquer une personne supplémentaire qui aura ou non un impact positif sur le groupe et l'activité. Dans un premier temps, tout chercheur, travailleur, animateur, personnel médical, administratif... arrivant dans un univers normé et codé, doit pouvoir comprendre et s'immerger, sans juger. Ensuite, la personne

93 Extrait de carnet de terrain, 2014-2015.

s'ajustera au mieux, elle développera ses propres adaptations au lieu et aux personnes. Dans ce même ordre d'idées, Olivier de Sardan parle de «microréglages» comme autant d'ajustements à faire continuellement afin de s'adapter à ce monde qui nous est au départ étranger (2000). Les détenus portent aussi un regard sur cet étranger. Sans le vouloir, chacun porte des symboles liés à sa classe sociale, il aura une certaine couleur de peau et un genre défini. Ces éléments jouent leur propre rôle dans la relation, autant de leviers et d'obstacles à la relation. Loin de vouloir éviter ces biais, il est intéressant de les prendre en compte, d'en jouer, de les définir même dans la relation pour qu'ils soient simplement acceptés. M'impliquer en tant que jeune femme, blanche, universitaire dans cet espace du pénitentiaire a été un véritable travail d'ajustement et il n'est jamais terminé. Comme dans toute relation, tout est une question de communication. Il faut pouvoir parler de tout, exprimer son malaise s'il y en a un et, à l'inverse, exprimer son bien-être si la relation le permet. La manière dont on se raconte, dont on parle influence la relation. En effet les mots ont des sens différents en fonction des contextes et des apprentissages, il faut les reconnaître. En prison, si on utilise des mots d'argot, certains termes du langage scientifique y sont totalement inadaptés.

Plus que ça, lorsqu'il s'agit du théâtre, il faut pouvoir déconstruire les croyances liées à la bonne utilisation de la langue pour permettre à chacun de s'exprimer le plus librement possible, en utilisant les mots, les expressions qui font sens pour eux. En effet, le théâtre continue de véhiculer une image bourgeoise, étrangère aux réalités de la majorité des détenus. Hors prison, rares sont ceux qui ont une pratique théâtrale. Ce sont habituellement les détenus les moins précarisés qui s'autorisent à participer à l'activité théâtre (Siganos, 2008). Beaucoup de craintes y sont associées : notamment, le rapport à l'écrit en rebute plus d'un. L'animateur doit alors insister sur l'importance de la tradition orale dans les improvisations, l'écrit passant véritablement au second plan du processus créatif proposé. L'important est que personne ne se sente exclu. À l'inverse, cette image nantie associée au théâtre peut permettre à certains de doré leur blason. Comme je l'expliquais dans les motivations, «faire bien» en montrant qu'on participe à des activités valorisées par la classe dominante offrirait aux détenus quelques grâces aux yeux des directeurs, du juge d'application des peines, des membres du service psychosocial... En fonction donc des images que chacun se fait du théâtre, l'activité en tant que telle sera à la fois une motivation et une objection.

## UNE ACTION FICTIVE : ILLUSION ET ESPACE POTENTIEL

Toujours inscrit dans la définition proposée par Huizinga (1951), le jeu est une action qui est dite fictive. Le jeu est bien inscrit dans l'illusion. Le terme «ludique» renvoie d'ailleurs à «*ludus*», «*ludere*», qui se retrouvent dans illusion, mais également dans éluder. Le jeu est donc toujours à la limite entre le vrai et le faux. «Cet espace qu'est celui du jeu introduit un flou entre la réalité objective et la réalité subjective, entre le monde réel et le monde vécu. C'est à D. W. Winnicott qu'on doit le concept de jeu et d'espace potentiel où tous les possibles peuvent être déployés. Dans cet univers de l'entre-deux, l'espace n'est ni objectif ni subjectif, ni vrai ni faux, ni illusion ni désillusion, mais tout cela en même temps» (Adam, 2014, 6-7). Au théâtre tout est possible, la seule condition est de se prendre au jeu pour que les spectateurs y croient également. Le public vient voir un mensonge en acte, c'est ça qu'il aime. Le théâtre est un grand jeu de bluff où le mensonge est la règle. Cette permissivité est aussi déroutante qu'elle est importante.

Tout est possible donc, mais dans un cadre. Lors du processus de création collective une grande part est laissée à l'improvisation théâtrale. L'improvisation pose les règles d'un jeu relationnel qui s'actualise. On pourrait croire que tout n'est que liberté, mais en réalité, ce n'est que le cadre qui change, car il ne peut y avoir de jeu sans règle. Une des règles fondamentales de l'improvisation théâtrale est d'accepter la proposition de l'autre. Dénier ce que l'autre amène comme information serait un «refus» dans le jeu, ça ne permet pas de construire l'histoire. Par exemple, si une personne arrive en disant : «oh mon petit, comme je suis content que tu viennes m'aider, tu sais à mon âge ça n'est pas toujours facile de s'occuper de son jardin» et que l'acteur en face lui répond «mais enfin tu n'as même pas 30 ans et je viens juste récolter des fraises pour ma confiture», ce serait un refus. Il n'a pas pris en compte les informations données en face, c'est-à-dire le fait qu'il y avait une personne âgée et une plus jeune et que l'intention du plus jeune devait aller dans le sens d'une aide, même si celle-ci peut être détournée ensuite. Ce mode de communication pourrait se résumer par le fait de devoir toujours commencer à répondre par «oui et...», jamais par «oui, mais...» qui viendrait annuler une proposition. Cela dit, la contradiction constructive, elle n'est pas proscrite. Le conflit est d'ailleurs le plus vieux moteur de jeu. Il permet

justement à son partenaire de jeu de poser une objection notamment si ce qui est proposé n'est pas confortable, voire humiliant. On ne doit pas jouer avec tout, ni tout accepter.

C'est ainsi que la métaphore théâtrale a également inspiré la criminologie clinique. Selon Jean Kinable les lieux d'action et leurs règles, influencent l'acteur, notamment par le niveau de prise de risque (1983). Il explique qu'au théâtre, le risque est moins grand qu'au cirque où les acrobates peuvent véritablement perdre la vie si une performance est mal faite. Dans l'atelier que j'ai investi, le cadre est double, il y a à la fois un espace de jeu théâtral, espace des possibles offert pour improviser principalement, et la prison, avec ses propres règles et déterminismes en fond. Si le théâtre est moins périlleux, ce serait parce qu'il ne propose que d'interpréter, de représenter un autre que soi (Kinable, 1983). Mais en improvisation, il n'y a pas beaucoup de filets de sécurité et les premiers personnages qu'on se propose de jouer lorsque l'on est débutant sont souvent tirés de sa propre vie. Personnage intime donc, qui va jusqu'à jouer son propre rôle, dans une scène devenue arène. En relation avec l'autre, je dois faire confiance tout en sachant qu'il peut en un rien de temps m'humilier, dévoiler une vérité, se jouer de moi. C'est en cela que le théâtre-action en prison est assimilable au concept de Péril. Développé par Riccardo Cappi, dans son récent ouvrage : *Motifs du contrôle et figures du danger* (Cappi, 2015), le péril est à comprendre au regard de deux autres mots : le danger et le risque. Le danger est irrationnel et amène à des réactions de recul ou bien d'agression défensive ; le risque lui, est calculé, prévu, rationalisé. Lorsque l'on parle de mise en danger, il y a donc véritablement plus de danger que lorsque l'on parle d'une prise de risque qui reste relativement anticipée. Le péril se distingue du danger et du risque grâce à la notion d'*expérience* que l'on retrouve inscrite dans son étymologie. Le processus de création collective serait alors «une avancée qui se produit progressivement – elle constituera après coup une «ex-périence» – dans laquelle je suis remis en cause, dans mes compétences techniques et humaines. J'observe et j'avance en position de déséquilibre, d'incertitude, d'impossibilité de tout escompter (défensivement) à l'avance, en faisant avec ce que la situation – et l'autre – me propose» (Cappi, 20015, 315). S'impliquer dans un tel processus est une fameuse expérience qui peut chambouler les participants. Les participants aux ateliers de théâtre-action parlent d'ailleurs d'«une expérimentation de soi» (Brahy, 2012).

En atelier, des détenus qui n'ont pas l'habitude de se côtoyer sont parfois amenés à jouer ensemble et, une fois l'acteur sorti de scène, les règles changent à nouveau. Les animateurs n'ont pas de prise sur ce qui se passe en dehors de l'atelier. Si une personne en a blessé une autre dans le jeu, reste à espérer qu'il n'y aura pas de règlement de compte en dehors. Outre ce risque, le théâtre offre une forme de jeu dans les comportements « hors-jeu ». J'ai observé des glissements d'un cadre à un autre, des changements de rôle dans la communication, des instrumentalisations dans les jeux relationnels... la limite est alors fine entre le jeu de l'acteur et le mensonge. Par exemple, un des participants m'expliquait qu'il avait utilisé le théâtre comme excuse afin d'éviter le cachot : « Je me suis battu au préau, ils ont voulu me mettre au cachot et je leur ai dit : c'est pas possible les gars je suis l'acteur principal et on joue dans deux semaines ! »<sup>94</sup>. Mensonge ou jeu ? La frontière n'est pas claire. À mon sens, le jeu rencontre à nouveau ici le concept d'adaptation secondaire proposé par Goffman (1968).

Une forme notamment d'adaptation particulièrement ingénieuse et généralisée (détenus, personnel, comédien-animateur, chercheur...) est l'utilisation de l'humour. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, on rit beaucoup en prison et lors des ateliers c'est la comédie qui est préférée à la tragédie. « *Jocus* » signifierait « jeu en parole », « plaisanterie », « bavardage », « blague », « bouffonnerie », etc. Il permet de s'exprimer sur des sujets tabous et sur un mode qui n'est souvent pas permis, mais donc d'aller un peu plus loin. « Moyen de défense et de distanciation, le rire apparaît alors comme l'instrument d'une contestation ou d'une opposition qui ne peut toujours s'exprimer » (Jaspart, 2015, 227). Une phrase jetée à la volée peut toujours mieux passer si on ajoute à la fin : « c'est pour rire » ou « c'est du théâtre », en tout cas, ça n'est pas vrai. Dans cet ordre d'idée, un détenu avait insisté pour jouer le directeur de la prison dans le spectacle, tout en expliquant qu'il avait certains reproches à lui faire. Sans tomber dans le règlement de comptes en actes, la scène redonne alors un pouvoir perdu aux participants.

Ma position également en tant qu'observatrice et participante a été influencées par l'humour. Magnifique outil d'intégration et d'exclusion, l'humour est à utiliser avec habileté. Il m'a permis de donner mon avis sans l'imposer, de me défendre sans agressivité, de détourner une situa-

94 Extrait de carnet de terrain, 2014-2015

tion sans indélicatesse... Dans les situations de séduction par exemple, répondre avec humour permet de ne froisser personne. L'humour permet aussi de poser des questions, mine de rien, d'en apprendre sur l'institution et son fonctionnement. Renverser le tragique (Adam, 2011) et insuffler un peu de légèreté permet aussi aux participants de se libérer du poids de l'incarcération, le temps d'une blague, d'une saynète humoristique voire d'un spectacle. Ce n'est pas parce que c'est drôle qu'on ne parle pas de choses sérieuses, au contraire.

## EN DEHORS DE LA VIE COURANTE : CASSE LA ROUTINE, ELLE REVIENT AU GALOP

La prison est caractérisée par un temps routinier, calculé, répétitif dans lequel une activité peut devenir un véritable événement pour celui qui voit ce temps lui échapper. Les activités proposées en prison sont de nature différente (travail, ateliers, visite, promenade, salle de sport...) et l'offre varie considérablement d'une prison à une autre. C'est souvent en maison d'arrêt que l'organisation d'activités régulières et originales est le plus compliquée. Dans ce quotidien, certaines activités peuvent être attendues toute une semaine. Lorsque nous ne venions pas durant une ou deux semaines, le temps de vacances par exemple, les participants regrettaient notre absence : « nous on est là, on vous attend »<sup>95</sup>. S'il y a attente, c'est que l'activité fait événement.

« Merci durant un moment j'ai oublié la prison », « En prison, on perd du temps et au théâtre on en regagne », « merci, vous nous avez offert trois heures de liberté »<sup>96</sup>. Toutes les personnes pratiquant une activité artistique ont dû un jour entendre un des participants leur dire quelque chose de similaire. Le théâtre permet l'évasion, le voyage, car en reprenant le dernier élément de la définition d'Huizinga, le jeu se déroulerait aussi «en dehors de la vie courante» et serait «capable [...] d'absorber totalement le joueur» (Huizinga, 1951, 34).

La spécificité de l'atelier de théâtre est de pouvoir offrir du rêve aux participants qui acceptent de jouer le jeu et d'y croire. Dans la recherche,

<sup>95</sup> Extraits de carnet de terrain, 2014-2015.

<sup>96</sup> Ibidem.

comme dans le jeu, comme dans le théâtre, le sujet est plongé dans un univers étrange qui l'absorbe, l'enveloppe, le prend... Lorsqu'une personne joue, elle décuple sa concentration, tout son être doit être au service seul de la scène improvisée qui se joue. Il est question de faire plusieurs choses à la fois : manipuler des objets, parler, regarder son partenaire de jeu, ne pas tourner le dos au public, faire attention à son positionnement, ressentir des émotions... et tout cela, en décuplant son écoute, car la règle première lorsqu'il s'agit d'improvisation est d'écouter son partenaire afin de rebondir correctement sur ce qu'il dit afin de créer l'histoire. Même lors d'une répétition, si une personne sort de son personnage et de l'histoire parce qu'il rit, parce qu'elle a été déconcentrée par une remarque du public, on parle d'un «décrochage» ou d'une «sortie de jeu». Si ça arrive en répétition ou dans le processus de construction, c'est moins grave que lorsque ça arrive en représentation, sur scène véritablement. Un acteur ne peut sortir de son jeu que lorsque la pièce se termine et qu'il revient à lui-même comme étourdi par un rêve d'avoir été autre, assommé directement par les applaudissements du public séduit.

Mais si le jeu absorbe le joueur en lui donnant l'illusion d'être parti ailleurs, il est important de se rappeler que celui-ci a véritablement lieu en prison et que cette réalité reste bien présente. À la fin des spectacles que j'ai pu observer, l'animateur dit : «maintenant, sous vos applaudissements, les acteurs retournent en loges»<sup>97</sup>. C'est le moment où les détenus rentrent en cellule et reviennent à leur réalité, à leur routine pour les jours qui suivent. La fin d'une activité qui fait particulièrement événement est souvent douloureuse. Si le théâtre libère, le temps d'un atelier ou d'une représentation, il enferme davantage lorsque les détenus retournent en cellule. Cette réalité carcérale refait souvent irruption, même en pleine activité, en venant couper l'effet illusoire du jeu. Par exemple, le jour du spectacle, juste avant de monter sur scène, je retrouve dans les coulisses un des participants en train de fumer une cigarette, très énervé. Il venait d'apprendre que sa demande pour une permission de sortie était refusée. Il me dit alors : «Tu vois Chloé, tout ça, c'est du vent ! Nous tout ce qu'on veut c'est être dehors et on est toujours là, dans une foutue prison !»<sup>98</sup>.

Dans le même ordre d'idées, la recherche relève d'un cadre artificiel,

---

97 Ibidem.

98 Ibidem.

construit. Si l'implication du chercheur peut être réelle, elle ne l'est souvent que pour un temps. Cependant ce temps a souvent pour caractéristique d'absorber totalement ce même chercheur. Dans un esprit de rencontre et de découverte d'un nouvel univers, une forme de fascination peut se mettre en place. En reprenant l'image d'A-M. Marchetti, qui a travaillé de nombreuses années sur la prison, je peux dire que j'étais à un moment donné «droguée» par mon terrain, comme beaucoup d'autres personnes qui découvrent l'univers carcéral (2001). D'ailleurs un acteur de terrain utilise le terme de «carcéreux» pour désigner ces personnes extérieures «prises», fascinées par le monde carcéral. Comment ne pas être trop impliquée, comment se dégager de l'emprise de certains acteurs et à l'inverse comment ne jamais oublier ce qu'on y vit, ce qu'on y voit? Ce sont des questions qui traversent très largement le champ de la recherche notamment ethnographique (de Sardan, Céfaï, Saada), mais qui peut aussi concerner toutes personnes travaillant en prison. Le recul nécessaire peut être pris pour le chercheur dans l'écriture, pour tout autre travailleur dans le partage avec les collègues ou dans une supervision. Comme je ne venais en prison que pour le cours de théâtre, ma spécificité était d'être à la fois à l'intérieur et en dehors. En faisant des allers-retours entre le monde extérieur et le cellulaire, je participais à cette porosité de l'institution (Chantraine, 2000), au même titre que de nombreux intervenants en milieu carcéral. Cette situation, pouvant s'apparenter à une forme d'extériorité interne, participe, j'en suis certaine, à la création d'autres marges de manœuvre pour les détenus. Car lorsqu'il y a du mouvement, il y a de la vie.

## CONCLUSION : DONNER DU JEU

Si la prison enferme, le théâtre-action a pour vocation d'émanciper. Cependant les activités culturelles peuvent aussi être une injonction à cette forme de libération. En effet, la culture n'étant pas émancipatrice en soi, il faut pouvoir comprendre ce dont il est question par émancipation. Réinsertion, normalisation, activation, réadaptation, responsabilisation sont certainement autant de mots qui s'opposent en partie du moins, au processus menant à l'émancipation alors compris comme libération, autonomisation, résistance à la domination et développement de stratégies individuelles. La culture en prison peut donc sans le savoir, servir les intérêts de l'institution carcérale. Outre la normalisation par l'art, l'organisation d'activité culturelle en prison servirait également à la maintenance de l'institution

en calmant les détenus par de l'occupationnel.

Cela étant, même si le mouvement du théâtre-action a évolué et a du même coup perdu de sa radicalité (ou gagner en nuance, c'est discutable), il reste ancré dans la démocratie culturelle et permet aux participants de développer une résistance aux formes de dominations reconnues dans notre société actuelle.

Organisé en prison, un atelier de théâtre-action sera toujours confronté au cadre contraint et l'animateur devra toujours redoubler de finesse pour permettre aux participants de «faire œuvre culturelle» (Lepage, 2015). Comme espace de possibilité d'action, l'atelier permet aux acteurs de jouer et donc volontairement, d'occuper un espace potentiel qui leur permet de rêver, de s'évader et d'affirmer des positions.

Pour conclure, que l'on soit chercheur, animateur, clinicien ou travailleur social, l'important est de donner du jeu à l'autre dans la rencontre. L'institution ne peut jamais répondre à tous les besoins des individus qui en dépendent et en prison, particulièrement, dans cet espace où tout est réglé, cadré et interdit, donner du jeu, ouvrir des brèches, permettre des marges de manœuvre, c'est offrir aux détenus la possibilité de développer des stratégies servant leurs intérêts oubliés. Permettre aux détenus-acteurs de jouer, de bluffer, de changer de rôle, de dire du vrai avec du faux, c'est leur permettre aussi de regagner un peu d'autonomie et donc un peu d'humanité.

## Bibliographie

- Adam Christophe, «Facettes de la vérité», in Adam Christophe, Lambros Coulobaritsis, *Les espaces entre vérité et mensonge*, Yapaka, Bruxelles, 2014, pp. 5-27.
- Adam Christophe, *Délinquants sexuels et pratiques psychosociales : rester clinicien en milieu carcéral*, Larcier, Bruxelles, 2011.
- Assemblée Générale des Nations Unies, *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*, 1948.
- Biot Paul (dir.), *Théâtre-action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences*, Edition du Cerisier, Cuesmes, 1996.
- Biot Paul (dir.), *Théâtre-action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)*, Edition du Cerisier, Cuesmes, 2006.
- Boal Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1996.
- Brahy Rachel, «Le politique a-t-il déserté le théâtre-action?», in *Mouvements*, 2011, vol. 1, n°65, pp. 79-90.
- Brahy Rachel, «L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique?», in *Lien social et Politiques*, 2014, n° 71, pp. 31-49.
- Brahy Rachel, *S'engager dans un atelier-théâtre : vers une recomposition du sens de l'expérience*, Thèse pour l'obtention du doctorat en sciences politiques et sociales, Université de Liège, Institut des Sciences Humaines et sociales, soutenue le 8 décembre 2012.
- Cappi R., *Motifs du contrôle et figures du danger, à la lumière du débat brésilien sur l'âge de la majorité pénale*, Larcier, Bruxelles, 2015.
- Castel Robert, «L'application de la loi : l'ordre des interactions et l'ordre des déterminations», in [Coll.], *Acteur social et délinquance*, Liège/Bruxelles, Mardaga, 1990, pp. 295-303.
- Céfaï Daniel, *L'enquête de terrain*, la Découverte/ M.A.U.S.S., Paris, 2003.
- Chantraine Gilles, *Par-delà les murs*, PUF, Paris, 2004.
- Chantraine Gilles, «La sociologie carcérale : approches et débats théoriques en France», in *Déviance et société*, 2000, Vol. 24, n°3, pp. 297-318.
- Circulaire sur le théâtre-action*, 1984 : circulaire du 6 mars 1984 relative à la reconnaissance et au subventionnement du Théâtre-action.
- Combessie Philippe, *Sociologie de la prison*, La découverte, Paris, 2009.
- de Sardan J-P Olivier., «Le «je» méthodologique et explication de l'enquête de terrain», in *Revue française de sociologie*, 2000, Vol. 41, n°3, pp. 417-445.
- Favret-Saada J., *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard, Paris, 1977.
- Goffman Erving, Asiles. *Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Minuit, 1968.
- Gouvernement de la Communauté française, Arrêté du 25 mars 2005 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, M.B. 2 août 2005.

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

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

Kaminski Dan, «Droits des détenus, normalisation et moindre éligibilité», in *Criminologie*, 2010, vol. 43, n° 1, pp. 199-226.

Kaminski Dan, «Les droits des détenus au Canada et en Angleterre : entre révolution normative et légitimation de la prison», in O. De Scutter and D. Kaminski (eds.), *L'institution du droit pénitentiaire. Enjeux de la reconnaissance de droits aux détenus*, L.G.D.J/Bruylant, Paris/Bruxelles, 2002, pp. 91-112.

Kinable Jean, «Le psychopathe: un sujet en actes?», in *Déviance et société*, 1983, vol. 7, n° 4, pp. 317-338.

Lepage Franck, «Récupérons la culture», in *Actions le périodique du centre du théâtre action*, n°0, Belgique, octobre 2015.

Loi de principes concernant l'administration pénitentiaire ainsi que le statut juridique des détenus, 12 janvier 2005.

Marchetti Anne-Marie, *Perpétuités : le temps infini des longues peines*, Plon, 2001.

Pryen Stéphanie, «Injonction à l'autonomie et quête de supports dans les actions culturelles à visée sociale», in Caradec Vincent, Matuccelli Danilo, *Matériaux pour une sociologie de l'individu*, Presses Universitaires de Septentrion, Ville-neuve, 2004, pp. 95-114.

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

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