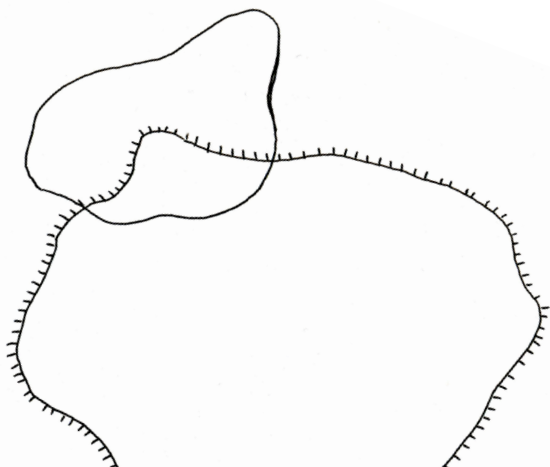


DÉLIER DES LANGUES



DÉLIER DES LANGUES



Mémoire de Hortense Gesquière
Suivi par Elise Capdenat

Scénographie
Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs
Mai 2019

*Merci à Elise Capdenat, ma directrice de mémoire,
Merci à Séverine Bourguignon, Victoire Goncalvez, et Annabel Vergne pour
le temps qu'elles m'ont accordé, les conseils qu'elles m'ont prodigué, et les
échanges fructueux que nous avons pu avoir,
Merci à Emmanuelle Sainte-Fare Garnot,
Merci à Benjamin Delmotte, pour sa disponibilité et pour ses avis qui m'ont
été d'une aide inestimable,
Merci à Mathilde Bennett et Garance Blachier, pour leurs relectures, et les
nombreuses discussions qui ont pu faire avancer mon projet,
Merci à Anne, pour son indéfectible soutien et sa confiance,
Merci Mimi, de m'avoir ouvert la porte d'un monde.*

Le point de départ de ce mémoire est mon intérêt pour l'absence de communication au sein d'une même société, et l'exclusion de certaines personnes à cause de leur différence.

Dans une société où chacun se renferme sur lui-même, je m'interroge sans cesse sur ces cloisons qui nous séparent, de notre voisin dans le métro, de ce SDF qu'on croise en détournant le regard sans même un sourire, de cette personne dans la rue qui n'a pas l'air en confiance avec celle qui l'accompagne, de ce touriste un peu perdu avec son plan, de ceux qui ont des cicatrices, des muscles et des tatouages, de ceux qui sont malformés, de ceux qui sont malades, vieux, handicapés.

Dans cette recherche, je souhaite m'attarder sur la place du handicap mental dans la société, et plus spécifiquement au théâtre. Je choisis de m'intéresser particulièrement à leur présence sur le plateau, en retraçant l'historique de cette montée sur scène, et d'exprimer la complexité de cet art vivant, et du statut du spectateur. Ce sujet m'interroge également sur les limites du théâtre, sur ce qu'il est possible de représenter et dans quel cadre.

Les points de vue que j'adopte dans ce mémoire sont personnels et touchent à ma sensibilité propre.

Il ne s'agit aucunement de vous convaincre ou de dresser un tableau de ce qui est bien ou mal fait selon telle ou telle pièce, ou chez tel ou tel metteur en scène. Cette recherche vous est présentée comme un état des lieux de mes réflexions autour d'un sujet délicat. Par intérêt personnel et professionnel, je développe donc ici certaines thématiques de manière non exhaustive. Mon regard d'étudiante en scénographie, passionnée de théâtre et de danse depuis de longues années, m'aide dans cette recherche à enrichir mes propos.

Cette étude se base sur mes observations et interprétations, ainsi que sur des pièces de théâtre et de danse auxquelles j'ai assisté, des interviews, documentaires et témoignages que j'ai pu lire ou voir. Mon expérience au sein de la compagnie des Toupies, troupe de comédiens handicapés mentaux (Les Mines de Rien), dans laquelle je travaille depuis février 2019, en tant que regard extérieur, scénographe et assistante metteuse en scène, a enrichi ma réflexion.

Les troubles mentaux des comédiens ne sont pas relatés dans la communication des compagnies, et je ne souhaite pas en prendre connaissance. Il s'agit principalement de troubles autistiques, schizophrénie, trisomie 21. Le stade de leur maladie ne leur permet pas toujours d'être autonomes au quotidien, mais suffisamment pour être présents aux répétitions et aux représentations. Ils peuvent apprendre un texte, une mise en scène, malgré des problèmes souvent récurrents, pour l'ensemble des comédiens handicapés mentaux.

Ce mémoire n'est en aucun cas une étude médicale et psychologique des troubles mentaux sur scène. Chaque handicap est singulier, avec des symptômes particuliers. Toutes les remarques de ce mémoire sont réalisées sur un échantillon de personnes lié à mes recherches, et ne relèvent pas d'une analyse fondée sur des statistiques scientifiques.

Deux éditions annexes indépendantes sont disponibles dans la couverture de ce mémoire.

Vous trouverez, dans la première, de plus amples informations concernant les compagnies évoquées, des interviews, ainsi que des extraits de pièces de théâtre.

La deuxième annexe est une édition d'un projet personnel de mai 2018, intitulé *L'Autre*, qui sera mentionné à la fin de la première partie.

Les notes de bas de page vous y feront référence, et vous pourrez les consulter en parallèle de votre lecture.

1.

VERS UNE THÉÂTRALISATION DU HANDICAP MENTAL

« Ce qui caractérise pour moi le plaisir de faire du théâtre, c'est précisément d'affronter l'impossible. De résoudre des problèmes impossibles. Si j'ai commencé à penser qu'on peut "faire théâtre de tout" -de tout ce qu'il y a « dans la vie », et à fortiori de tous les textes- je me dois d'aller jusqu'au bout de mon intuition. »

Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout », *Le Théâtre des idées*,
Paris, Gallimard, 1991, p. 199.

I. AUX ORIGINES DE LA REPRÉSENTATION : LA PRÉSENTATION

Au cours de l'histoire, les êtres humains atteints de maladies visibles physiquement et de troubles mentaux se trouvent souvent mis en marge de la population, car ils effraient, ils interrogent. Les côtoyer est inconfortable.

« People do find my appearance disturbing. [...] You see, people are frightened about what they don't understand. »¹

Elephant Man

De l'évitement au regard appuyé, l'évolution de la tolérance sociale se mesure, d'une certaine manière, par la place que les personnes handicapées occupent dans la société, et également sur scène. Les critiques, positives ou négatives, sont aussi le reflet du long cheminement vers l'acceptation de cet autre différent.

Il est bien entendu nécessaire de séparer, d'un côté, les pathologies telles que la folie, maladie mentale sujette aux possessions, à l'hystérie, aux hallucinations, qui se soigne dans des asiles, de l'autre

.....
¹. *Elephant Man*, film de David Lynch, 1980. Traduction de l'auteur « Les gens trouvent mon apparence dérangeante. [...] Voyez-vous, les gens sont effrayés de ce qu'ils ne comprennent pas. »

coté, les handicaps mentaux tels que l'autisme ou la trisomie 21, qui sont liés à des problèmes chromosomiques.

Je m'interroge dans cette partie sur la (re)présentation des maladies mentales dans le passé, sur tous types de scènes confondus. Cela inclut donc la folie¹, notamment au XVIIe - XVIIIe siècle, et les handicaps mentaux, dont le diagnostic n'est pas encore précis.

«L'archéologie du handicap» montre que les différences ne sont pas rejetées dans l'Antiquité.

Valérie Delattre, archéo-anthropologue à l'INRAP², et spécialiste des pratiques funéraires et culturelles de la Protohistoire au Moyen-Âge, nous éclaire sur le sujet. Par exemple, l'étude de la sépulture de Toutânkhamon montre qu'il était atteint de troubles génétiques (déformations osseuses, mâchoire proéminente, hanches anormalement larges, pied bot) dûs à des parents consanguins. Cela ne l'a pas empêché d'être un pharaon reconnu et respecté (dans notre société actuelle, on remarque une très faible présence du handicap chez les représentants politiques).

La société faisait alors preuve d'un assistantat de proximité. Chaque corps de métier faisait attention à son voisin, et rendait individuellement service à chacun.

Par la suite, la présentation de ce qui est considéré à l'époque comme de l'inhumain, à savoir fous, malades mentaux ou physiques, est clairement de l'ordre de l'exhibition.

Michel Foucault, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, énumère, avec un aperçu chronologique, différents exemples concernant le traitement des fous, du Moyen-Âge au XIXe siècle.

La folie a longtemps été liée au mal. Le «fou» au Moyen-Âge serait l'objet d'un ensorcellement ou d'une punition divine. Alors qu'en temps de paix chacun est toléré dans la société, dans un contexte

.....
1. Les écrits sur cette époque ne précisent pas de quelle type de folie il s'agit, la nosologie de ces pathologies n'ayant pas encore été étudiée avec précision. Nous savons seulement que les malades étaient classés selon les mélancoliques, les léthargiques, les flegmatiques, les maniaques...

2. Institut national de recherches archéologiques préventives.

de guerre, de famine, ou d'épidémies, les infirmes deviennent des bouches à nourrir supplémentaires, et sont donc mis en marge de la société.

Au XVIIe, tout être humain «anormal», présentant des marques de folie, est écarté de la société. Un sentiment de honte naît à l'égard de ces anormaux, qui, pour ne pas salir l'honneur des familles, sont alors cachés dans des institutions.

La création de l'Hôpital Général³ en 1656 à Paris, débute l'époque du Grand Enfermement. Tout humain ne répondant pas aux critères de la raison (criminel, personne à la morale douteuse, vagabond, prostituée, fou etc...) est enfermé dans l'un des asiles publics sous le contrôle de l'Hôpital Général.

Dans cette période d'incarcération des fous, certaines institutions, notamment en Allemagne, prennent l'habitude de montrer leurs «merveilles» au public. Des fenêtres grillagées s'ouvrent sur la rue, et donnent à voir aux passants les fous enfermés.

Au début du XIXe, à Londres ou à Paris, apparaît la mise en spectacle payante des fous dans la rue, pour les passants.

A l'hôpital de Bethléem⁴, à Londres, les «furieux» sont enfermés dans des cages minuscules, enchaînés, et sont visibles pour 1 penny. Il y a eu 96 000 visites par an.

En France, et ce jusqu'à la révolution, les «insensés de Bicêtre» connaissent une grande renommée. Des exhibitions dominicales

.....
3. Par l'édit du 27 avril 1656, Louis XIV confirme la création d'une institution permettant d'offrir refuge aux pauvres de Paris. L'article 1 de cet édit stipule «*Voulons et ordonnons que les pauvres mendiants valides et invalides, de l'un et l'autre sexe, soient enfermés dans un hôpital pour y être employés aux ouvrages, manufactures et autres travaux, selon leur pouvoir.*». L'Hôpital Général se pose à la tête de la direction d'une dizaine d'établissements similaires, dont la Pitié, la Salpêtrière, Bicêtre etc... Ce groupe hospitalier enferme mendiants hommes ou femmes, valides ou non valides. Les handicapés, physiques ou mentaux peuvent aussi y trouver une place. L'hôpital Général se place entre oeuvre de charité et maison de détention, vouée à préserver le calme et la sécurité dans les rues de Paris.

4. Hôpital de Bethléem, surnommé l'hôpital «*bedlam*», qui signifie «*chahut*». Les traitements destinés à guérir les fous étaient majoritairement punitifs -immobilisation, quasi noyade, saignées, terreur, usage du fouet etc... - Ces méthodes étaient souvent mortelles.

distraient nos bourgeois, et prennent un caractère de spectacle. Certains geôliers, connus pour leur direction d'acteurs et leur maîtrise du corps hors du commun, sont réputés pour faire exécuter à leurs comédiens des tours de danse ou d'acrobatie incroyables à l'aide de coups de fouets. Dans des intervalles de lucidité, les fous sont parfois chargés de s'ériger en tant que maître de science, en montrant et expliquant la folie de leurs camarades d'asiles au public.

« *Voilà la folie érigée en spectacle au-dessus du silence des asiles, et devenant, pour la joie de tous, scandale public.* »¹.

Michel Foucault

Dans les années 1790, l'hospice de Charenton² organise des spectacles auxquels assistent et interviennent les fous, le tout ordonné par le Marquis de Sade, lui-même interné dans cet hospice. Ces expériences théâtrales, soutenues par l'Abbé Coulommiers, sont fortement controversées par Esquirol³.

« *Les aliénés qui assistaient à ces représentations théâtrales étaient l'objet de l'attention, de la curiosité d'un public léger, inconséquent, et quelquefois méchant. Les attitudes bizarres de ces malheureux, leur maintien provoquaient le rire moqueur, la pitié insultante des assistants* »⁴.

Selon ce dernier, le théâtre trouble l'esprit des insensés, manipule leur imagination, et de ce fait, entache les relations entre les internés. Ce ne serait en aucun cas un moyen thérapeutique viable.

.....
1. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'Age Classique*, Edition Gallimard, 1972, p. 162.

2. Asile fondé en 1641, situé dans les environs de Paris, accueillant peu de pensionnaires car de taille plus réduite que les autres hospices et asiles de Paris.

3. Esquirol (1772-1840) est un psychiatre français et médecin-chef au centre hospitalier Saint-Anne. Il développe les recherches de Pinel autour de la nosologie, du traitement et de l'assistance aux aliénés dans les institutions.

4. Esquirol, *Mémoire historique et statistique de la maison Royale de Charenton*, dans *Des maladies mentales*, II, J.-B Baillière, 1838, p.222.

« *Que n'avait-on point à craindre pour les convalescents, encore si impressionnables, de l'action vive et forte qu'exerçaient sur eux les intrigues, les dénouements, les coups de théâtre, les danses, la musique, l'ensemble et le brouhaha des spectateurs.* »⁵.

Au delà de faire émerger une question d'éthique quant à la possible position de voyeurisme du public, il accuse également la fausseté des représentations données, et ainsi, la position morale du directeur à l'égard de ses patients:

« *Ce spectacle fut un mensonge, les fous ne jouaient point la comédie, le directeur se jouait du public, tout le monde fut pris.* »⁶.

Von August Friedrich Schweigger, botaniste et médecin allemand, après quelques visites dans les établissements parisiens entre 1806 et 1808, est d'un avis contraire.

« *Tout cela ne doit pas servir qu'à distraire mais plutôt à fixer les pensées dispersées des aliénés, à les instruire et peut-être à diriger leur esprit sur leur propre état afin de reconnaître leurs idées erronées.* »⁷.

En 1811, à la suite de ces nombreuses critiques, les spectacles du fameux Théâtre de Charenton sont interdits.

Au milieu du XIXe et début du XXe siècles, aux Etats-Unis, on assiste à la création de « zoos humains », dont les « monstres » font l'objet d'un véritable business. Ces « freak show » se montent à partir de personnes aux physiques inconnus : venues d'autres mondes, atteintes de malformations congénitales, ou bien encore créées pour le spectacle (Femme à 4 jambes, qui ne sont autres que les jambes d'une complice dissimulée au regard du public, Homme aux tatouages, Homme-singe aux cheveux et poils longs etc...).

.....
5. Esquirol, *Mémoire historique et Statistique de la Maison Royale de Charenton*, Paris, 1835, p. 46

6. Ibid.

7. Schweigger Von August Friedrich, *Kranken-und armenanstalten zu Paris*, Bayreuth, Johann Andreas Lübecks Erben, 1804, p. 206. Cité dans Huard Pierre, *Sciences Médecine Pharmacie de la Révolution à l'Empire 1789-1815*, Paris, R. Dacosta, 1970, p. 384

Ces phénomènes de foire, exposés dans les grandes villes américaines pour faire du bénéfice, attirent la foule.

Cependant, la production des freaks en solo n'est pas si rentable, et est très instable, car dépendante de la location de salles. De plus en plus, les freaks se rassemblent pour former des communautés qui se donnent en spectacle dans des musées ou des cirques, chacun accompagné de son impresario. Une véritable industrie du divertissement se développe.

Le film *Freaks*, réalisé par Tod Browning en 1932, rend bien compte du milieu difficile dans lequel ces artistes, ou plutôt phénomènes de foire, à cause de leurs physiques «anormaux», évoluent. Tod Browning nous présente une dizaine de freaks de l'époque, dont Johnny Eck, «the Half Boy», Prince Randian, surnommé «l'Homme aux serpents», sans bras, sans jambes, Daisy et Harry Earles, le couple de nains, Schlitzie, Elvira et Jenny Lee Snow, les trois microcéphales¹, Frances O'Connor, «la Vénus de Milo vivante», ou encore Daisy et Violet Hilton, les soeurs siamoises.

Le freak n'est pas seulement connu pour son physique, mais également pour son histoire, et le décor dans lequel il évolue. La physionomie des freaks est la «matière première». Leurs imprésarios construisent ensuite la mise en scène et le scénario de vie à partir d'une mi-vérité ou d'un total mensonge. Ces spectacles ont un succès immense, bien que souvent les histoires ne soient pas plausibles, et que la moitié des shows soient des supercheries.

Grand nombre de freaks sont présentés comme des sauvages parfois violents, qui, après avoir été capturés, ont été apprivoisés. En réalité, seuls les plus dociles ont été sélectionnés.

Maximo et Bartola, venus du Salvador, sont présentés, pour la première fois en 1849 jusqu'au début du XXe siècle, comme les derniers aztèques. Ces deux microcéphales présentent un physique particulier, qui incite le public à croire à leur origine lointaine. L'histoire de ce couple s'inscrit dans la suite d'un récit de voyage édité dans les années 1840, et illustré de gravures des ruines de la civilisation maya.

.....

1. La microcéphalie est liée à une faible croissance de la boîte crânienne et du cerveau. Visuellement, une personne microcéphale présente une tête de taille très réduite par rapport à la normale. Cette pathologie induit un déficit cognitif.

En créant un lien avec les découvertes historiques, l'impresario s'assure de la plausibilité de son histoire, et donc de la crédulité des spectateurs.

Le freak show s'éteint peu à peu au cours du XX siècle.

D'une part car les progrès de la science entachent les histoires farfelues des imprésarios. Une grande quantité de freaks seraient aujourd'hui reconnus par la médecine comme handicapés mentaux. On prouve, en effet, que les malformations physiques ou mentales sont dues à des maladies, et ne sont aucunement liées à une civilisation lointaine en extinction.

De plus, grâce à la redécouverte des lois de la génétique de Mendel, on prouve, dans les années 1900, que ces handicaps peuvent être héréditaires.

Les handicapés deviennent source d'angoisse. Considérés comme une menace, ils sont enfermés dans des asiles financés par l'Etat. Les différences deviennent des pathologies à analyser, et non simplement à observer.

Parallèlement, la découverte du monde évolue, et les Etats-Unis se familiarisent avec l'Autre, celui venu d'ailleurs.

En 1986, Barbara Baskin, militante, s'offusque de la présence d'handicapés dans les foires, et porte plainte. Cette action peut être considérée comme une date finale définitive aux freak show.

Jusqu'au XXe siècle, les handicapés restent des «monstres», des personnes hors normes. Leur différence, leur comportement, ou leur apparence, est jugée, montrée, moquée. Le public oscille, à toute époque, entre fascination et répulsion.

La différence fait-elle peur au point de vouloir la maîtriser, la ridiculiser, en prendre possession en l'exposant?

Faut-il la dédramatiser?

Faut-il reprendre le contrôle sur une maladie qui semble parfois franchir des frontières pour se retrouver dans des lieux imaginaires, où les sains d'esprits n'ont pas accès?

Est-ce une incompréhension et une appréhension de ce qui pourrait se produire si on les laissait évoluer dans la société?

En mai 2018, sous la verrière du Cent-Quatre, se trouve une boîte blanche, instable, penchée, comme sortie du sol, à peine plus grande qu'un mètre cube. Quand on tourne autour, une seule ouverture. Une fenêtre par laquelle on peut observer l'Autre en surplomb.

Et l'Autre, dans cette boîte, c'est moi.

Enfermée dans mon monde, j'empile inlassablement des blocs de bois, les uns sur les autres, jusqu'à envahir petit à petit mon espace. Ils s'écroulent. Je les range tous, un à un, dans un coin de mon espace, toujours le même, puis je recommence à les empiler, un à un. Parfois, je m'arrête, et je ne bouge plus. Je suis à des années lumière de ce qui peut se passer au dehors, des danseurs énergiques, du brouhaha.

Les visiteurs qui passent devant ma petite fenêtre, devant ma carapace, ne peuvent pas entrer dans mon monde intérieur, dans mes pensées, dans ce qui semble être des TOC. Ils s'arrêtent et commentent. Comme si je ne les entendais pas. C'est extrêmement brutal.

Ce projet, intitulé *L'Autre*, est l'expression visuelle et concrète d'un manque de compréhension, entre, d'un côté, le monde de ceux qui se «fondent dans le moule», et, de l'autre, celui de ceux dont le mode de communication et la logique, ne répondent pas aux standards attendus ou habituels.

Cet écart enferme ces derniers dans un monde intérieur. L'autisme induit parfois des comportements répétitifs, obsessionnels, qui ne peuvent être compris de l'extérieur.

L'Autre pourrait être un freakshow moderne. Le public est amené à observer sans échange avec la personne qui est en face de lui. La boîte les sépare. L'impossibilité à communiquer est perçue matériellement, par la disposition dans l'espace du spectateur et de la performeuse. J'ai choisi de m'exposer et de me confronter, trois jours durant, aux regards des autres, à leurs critiques, leurs commentaires, leurs rires, leurs moqueries, dans l'incapacité de me défendre.

Cette expérience a probablement affecté mon jugement sur la «tréahtralisation» du handicap mental, et sur la culpabilité que j'ai pu ressentir en visionnant certains spectacles. Les raisonnements qui vont suivre sont donc imprégnés de cette expérience personnelle.

2. LE THÉÂTRE COMME THÉRAPIE ET VOIE D'INTÉGRATION

Après cet aperçu historique, montrant quelques exemples de ce que pouvait être la «théâtralisation» du handicap, revenons en France, dans une époque qui me paraît plus compréhensive et plus proche de notre société actuelle.

Comme vu précédemment, le siècle des Lumières se penche sur le respect de l'être humain. Cela se remarque dans les asiles, avec l'intervention de Philippe Pinel (1745-1826), précurseur de la psychologie contemporaine, ainsi que de son surveillant, Jean-Baptiste Pussin (1746 - 1811). L'idée d'un traitement «moral» fait surface grâce à eux, tous deux travaillant à Bicêtre, puis à la Salpêtrière. Pinel prône, en effet, l'abolition des chaînes des malades, remplacées par des camisoles de force. Il tend à faire changer les mentalités. Il préconise les soins et la prise en charge de la folie, maladie désormais considérée comme curable.

Valérie Delattre souligne cependant que le siècle des Lumières, en voulant lisser les frontières entre personnes handicapées et valides, les a aussi accentuées. En effet, maintenant, ces personnes doivent se rendre dans des institutions spécialisées. En regroupant les patients d'une même maladie, on les exclut d'une certaine manière. On les

sépare du reste de la population, on leur réserve un traitement privilégié. Le lien se fait alors entre un traitement «particulier» et des personnes qui, dorénavant, nous apparaissent comme «particulières».

Au XXe siècle, face à la carence du secteur public, c'est le milieu associatif qui prend l'initiative de créer des institutions spécialisées dans l'accueil et l'accompagnement des personnes handicapées.

L'ESAT, STRUCTURE D'INTÉGRATION PAR L'EMPLOI

Quelques articles, issus des textes de lois de la République Française, retracent l'évolution de la prise en charge du handicap dans la société et son intégration.

Journal Officiel de la République Française du 3 décembre 1953, page 10759 - Décret n°53-1186 du 29 novembre 1953 portant réforme des lois d'assistance

Art. 1. Toute personne résidant en France bénéficie, si elle remplit les conditions légales d'attribution, des formes de l'aide sociale, telles qu'elles sont définies par le présent décret et par la réglementation existante.

Art. 36. La commission départementale d'orientation des infirmes, dont la composition est déterminée par règlement d'administration publique, donne son avis sur l'aptitude au travail ou la possibilité d'une rééducation professionnelle.

Art. 37. La commission d'admission statue sur la demande d'aide sociale et, le cas échéant, décide si l'infirmes peut entrer dans un centre de rééducation ou un centre d'assistance par le travail, agréée dans les conditions fixées par règlement d'administration publique et détermine, s'il y a lieu, la part de la dépense laissée à la charge de l'intéressé.

Loi n° 2005-102 du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées Code de l'action sociale et des familles (version en vigueur du 12 février 2005 au 1 janvier 2019)

Art. L344-2. Les établissements et services d'aide par le travail accueillent des personnes handicapées dont la commission prévue à l'article L. 146-9 a constaté que les capacités de travail ne leur permettent, momentanément ou durablement, à temps plein ou à temps partiel, ni de travailler dans une entreprise ordinaire ou dans une entreprise adaptée ou pour le compte d'un centre de distribution de travail à domicile, ni d'exercer une activité professionnelle indépendante. Ils leur offrent des possibilités d'activités diverses à caractère professionnel, ainsi qu'un soutien médico-social et éducatif, en vue de favoriser leur épanouissement personnel et social.

Code de l'action sociale et des familles (version en vigueur au 12 février 2005)

Art. L344-2-I. Les établissements et services d'aide par le travail mettent en oeuvre ou favorisent l'accès à des actions d'entretien des connaissances, de maintien des acquis scolaires et de formation professionnelle, ainsi que des actions éducatives d'accès à l'autonomie et d'implication dans la vie sociale, au bénéfice des personnes handicapées qu'ils accueillent, dans des conditions fixées par décret.¹

Le CAT (centre d'aide par le travail), est créé en 1975. Aujourd'hui ces centres sont appelés ESAT (établissement et structure d'aide par le travail). Les personnes handicapées accueillies, dont la capacité de travail est inférieure à un tiers de la capacité d'une personne valide, peuvent, par ce biais, s'impliquer dans la vie active (professionnelle et sociale), et développer leur autonomie.

Les secteurs d'embauche concernent souvent les espaces verts, les ménages, les blanchisseries et le conditionnement pour la distribution, mais sont peu représentés dans la culture.

Olivier Couder, directeur du Théâtre du Cristal², indique une véritable lacune au niveau des ESAT culturels. Le milieu médico-social ne s'ouvre pas particulièrement à ces possibilités.

La loi 1901 sur les associations institutionnalise les ateliers, les groupes associatifs, permettant l'intégration lucrative, dans le cadre de la culture, aux handicapés mentaux. Mais l'accès à une professionnalisation culturelle dans le monde du théâtre ou de la danse d'artistes handicapés n'est pas encore développée.

.....
1. Textes de lois sur <https://www.legifrance.gouv.fr>

2. Troupe composée de comédiens professionnels handicapés mentaux, issus d'ESAT.

LE THÉÂTRE DANS LES INSTITUTIONS PSYCHIATRIQUES

«Le théâtre devrait être pratiqué partout là où il y a défaut de liens»

Henri Cachia, comédien

Le théâtre est aussi un «outil de travail» pour les patients des hôpitaux, ou institutions psychiatriques. Nous prendrons ici l'exemple de la Clinique de la Borde, ainsi que du centre Colbert.

Clinique de la Borde

Fondée en 1953 par Jean Oury³, la clinique psychiatrique de la Borde suit la volonté de son créateur de «soigner l'institution avant de soigner les malades». Elle voit le jour dans un château du Loir-et-Cher, entouré de parcs, dans lesquels se trouvent un potager, un poulailler, des écuries, un four à pain, un atelier poterie, des terrains de sport et une salle de spectacle.

Jean Oury met en place ce qu'on appelle la «psychothérapie institutionnelle». Celle-ci redéfinit les traitements (notamment en privilégiant les discussions et l'adaptation de chacun, plutôt que d'enfermer et contraindre), ainsi que la hiérarchie entre soignants et soignés (les patients devenant parfois soignants à la fin de leur traitement, et les soignants suivant eux aussi une thérapie). Les patients sont hospitalisés de façon librement consentie, les entrées et sorties de l'établissement sont flexibles. L'espace de vie est agréable, de façon à ne pas aggraver les souffrances.

Dans le documentaire *La Borde, ou le droit à la folie*, de Igor Barrère, Félix Guattari, psychanalyste aux côtés de Jean Oury, s'exprime sur le sujet:

Igor Barrère — *Qu'est ce que vous avez l'impression que vous leur apportez, aux malades mentaux?*

.....
3. Psychiatre et psychanalyste français (1924-2014).

Félix Guattari — *Je crois qu'il faut prendre votre question un peu en creux. L'important c'est de ne pas nuire, c'est pas de chercher tellement à apporter. C'est d'essayer de reproduire le moins possible les comportements aliénants extérieurs.*

De façon à autonomiser les patients, et pour favoriser le réapprentissage de la communication avec les autres, le Club de la Borde, association loi 1901, est créé. Les patients en sont responsables, et sont amenés à s'occuper de la réception, de l'organisation des ateliers manuels (théâtre, jeux, sports, jardinage, bibliothèque, projections), ainsi que du journal des *Nouvelles Labordiennes*.

Plusieurs ateliers sont créés autour de l'atelier théâtre, notamment l'atelier «extravagance» pour la création de costumes, ou l'atelier «construction de scène», qui amène les résidents de la Borde, patients comme soignants, à faire la scénographie de leurs pièces, habituellement présentées au public le 15 août. Ces ateliers théâtre s'adressent à tout le monde, même à des patients aux pathologies assez lourdes.

Après sa participation de trois mois à la création d'une pièce en 2007, Henri Cachia, comédien de formation, nous raconte son expérience.

Henri Cachia — *J'ai répété avec soignants et soignés. J'avais comme partenaire [...] un jeune schizophrène et un moniteur. Evidemment, ce n'est pas de tout repos. J'avais l'habitude de travailler avec des comédiens professionnels, et évidemment tout se passe comme on peut l'imaginer, dès fois ça se passe bien, ça se passe mal, mais on sait à quoi s'en tenir. Là, il y a eu deux répétitions supprimées tout simplement parce que ce jeune schizophrène avait des angoisses tellement fortes qu'il ne pouvait pas venir. Là j'ai du compenser. Comme j'avais le rôle principal, j'allais sur la scène, et je répétais mon rôle seul.*

Présentatrice — *Ce qui est exemplaire par rapport au théâtre que vous connaissez, c'est qu'on prend les personnes là où elles en sont et qu'elles peuvent révéler des talents d'acteurs tout à fait remarquables?*

Henri Cachia — *A la Borde, ce qui est très important, c'est que, bien sûr, il s'agit de créer un spectacle de qualité artistique la mieux possible, mais n'est jamais perdu de vue l'essentiel thérapeutique. Marie Leydier, qui a assuré pendant une douzaine d'année l'atelier théâtre en tant que metteuse en scène, [...] avait à faire à des personnalités toutes différentes et uniques. Allier artistique et thérapeutique, c'est épuisant.*¹

Centre de jour Colbert

Depuis plus de trente ans, le centre de jour Colbert, situé dans le 12^e arrondissement de Paris, accueille des adultes psychotiques. Ces patients s'y rendent car ils ont besoin d'un traitement psychiatrique quotidien. En parallèle des soins prodigués par les infirmières, psychiatres, et psychothérapeutes, le centre propose des ateliers artistiques (peinture, atelier de la radio du centre, aide pour établir un projet professionnel). Le centre de jour est un passage vers une autonomie personnelle et financière, vers un appartement thérapeutique, vers un ESAT.

Michel Weinstadt, responsable de l'atelier théâtre du centre Colbert depuis dix ans, nous en dit plus sur le sujet:

Hortense Gesquière — *En quoi le travail du théâtre, de textes, peut-il amener un changement de comportement, une amélioration de la pathologie?*

Michel Weinstadt — *C'est une question compliquée, car ça peut ne pas être le cas du tout. Cela peut être un moment de plaisir pour certains patients. Ils peuvent avoir du plaisir à venir deux heures par semaine, ce qui est déjà beaucoup. Parce que les patients psychotiques sont très entravés dans leur vie quotidienne, ils ne travaillent pas, ou plus depuis longtemps, ils ont beaucoup d'angoisse, ils ont du mal à se lever. Rien que ça, ça peut être thérapeutique.*

.....
1. Propos recueillis dans l'émission *Vies de famille*, « Le théâtre en hôpital psychiatrique », RCF, 26 avril 2016.

[...] Ça leur permet de se libérer, de libérer une parole. Grâce à un texte, à un auteur, à l'imaginaire, ils peuvent se libérer. Pendant un temps, ils peuvent même oublier leur pathologie.

H. G — *Peut-on dire que les représentations théâtrales, à l'issue de ces ateliers, ont une fonction thérapeutique?*

M. W — *Est ce qu'on soigne une psychose? Non, je ne crois pas. En tous cas, on fait en sorte d'accompagner le patient le plus vers son autonomie possible et son plaisir. Souvent, ils sont très désespérés d'avoir vécu ces moments de maladies, ces crises. D'avoir pu jouer, ça les rend fiers, parfois il y a des membres de la famille qui viennent les voir. D'un coup, il y a une fierté, et rien que ça c'est beaucoup. C'est déjà thérapeutique.*

H. G — *Le théâtre serait une sorte d'échappée de leur quotidien?*

M. W — *Dans un premier temps, oui. Et le deuxième temps, ce qu'on espère, qu'on escompte, mais qu'on ne peut jamais vraiment mesurer, ce serait par les ateliers, par le temps passé à l'hôpital de jour, par les médicaments, par les rencontres avec les psychiatres et par les psychothérapies avec les psychologues. C'est tout ça réuni pendant des années qui nous fait espérer qu'il peuvent, pour l'un quitter ses parents, ou avoir un projet de foyer, ou une entrée dans un ESAT. Pour nous c'est un progrès. C'est tout le tissage institutionnel qui est important.¹*

.....
1. Interview de Michel Weinstadt, comédien et psychologue de formation, du 2 mai 2019.

2.

LE HANDICAP MENTAL SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

« Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le coeur et le sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. (...) Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité »

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*,
Edition Gallimard, collection folio Essais, 1964, p.133

I. AU PREMIER REGARD : UN EFFET DE RÉEL INATTENDU

Après cet aperçu historique et sociétal, voyons ce que le handicap apporte, modifie, induit, lorsqu'il entre en scène.

Si j'assiste à une représentation théâtrale, et qu'au milieu de la pièce, un handicapé avance sur le plateau quel effet et quel impact cette présence inattendue va-t-elle avoir sur moi?

Il est nécessaire pour cela de définir ma place au théâtre. Dans cette analyse, les impressions et sensations partagées sont des ressentis personnels, qui n'ont pas pour but d'établir une vérité générale.

Quand j'arrive au théâtre, je m'infiltrer progressivement au coeur du théâtre et de la fiction. Le théâtre traverse une superposition de couches spatio-temporelles que je franchis peu à peu. Je perds mes repères par rapport au monde extérieur.

Cette imbrication de mondes suit un protocole bien particulier.

Je suis donc amenée à me plonger successivement dans chacun d'eux, en partant de mon monde quotidien.

Tout d'abord, j'entre dans le Théâtre. Au foyer, on me donne des prospectus liés à des spectacles, des imaginaires. Ceux qui m'entourent forment un groupe, qui est ici pour la même raison que moi. Déjà à ce stade, je suis dans une première bulle de fiction. L'extérieur m'atteint moins.

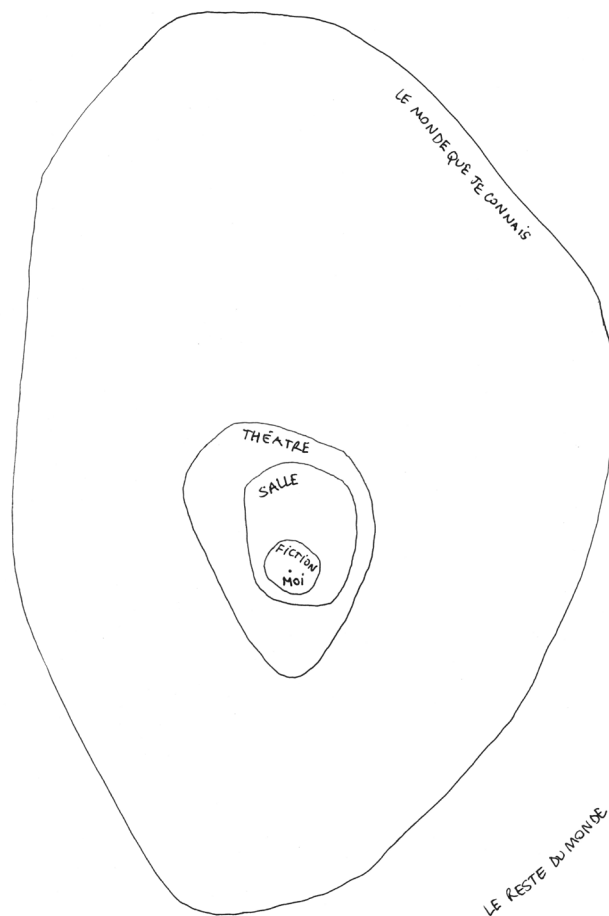
Puis j'entre en salle. Je m'assois à ma place. C'est d'ici que je regarderai la vie d'une fiction durant les prochaines minutes. Deuxième bulle.

Et enfin, le noir. Si le spectacle est bon, je pousse une ultime porte, celle du monde de la fiction. Troisième bulle.

Une toute dernière chose, tout cela est perçu à travers le prisme de mon monde intérieur. Ma bulle.

Je me mets sur mon nuage. Je ne dirais pas que je suis passive, car l'action entre en résonance avec mon monde, avec mes préoccupations, mes expériences, mon esprit critique et d'analyse. Une fois cette ultime porte franchie, je laisse le spectacle faire son travail sur mon inconscient pendant que moi, je profite de l'instant présent.

Et c'est dans cet univers que l'*hyper réel* fait son entrée.



Qu'est ce que l'*hyper réel*?

C'est un *trop* réel pour le monde du plateau.

C'est l'apparition inattendue d'un élément qui ne rentre pas dans les codes du théâtre conventionnel. Il perturbe, interpelle, interroge, remet en question.

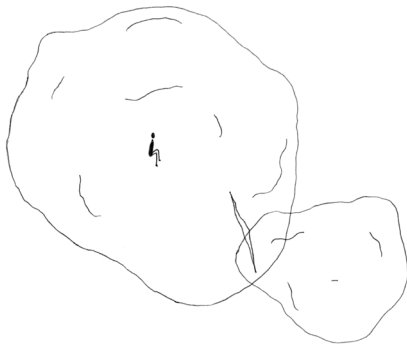
Il est à l'origine d'une collision entre toutes les bulles de fiction que l'on a traversées. Un accident de la route. Les mondes ne sont plus, ni parallèles, ni les uns dans les autres, bien rangés comme des poupées russes. Il vient nous saisir et nous retourner les entrailles. Il nous fait plonger dans nous-même, dans nos expériences.

Comment imaginer visuellement l'impact d'un *hyper réel*?

Pour s'imaginer l'impact d'un *hyper réel*, il faut s'imaginer une grosse boule de coton, dans laquelle je suis. Inatteignable, protégée.

L'installation dans ce cocon est possible grâce au quatrième mur. Un mur invisible dressé entre salle et scène, entre spectateurs et comédiens, qui fait que ces derniers agissent comme s'ils ne nous voyaient pas. Comme si le décor qui nous était donné à voir sur les trois parois de la scène continuait tout autour de lui.

L'*hyper réel* abat brusquement cette frontière. Le cocon se craquelle, une faille apparaît.



Comment l'*hyper réel* nous touche t-il?

En franchissant, en un millième de seconde, toutes les bulles que nous avons traversées. Il ne respecte aucun protocole.

Tout se fait, de la fiction au réel, dans une temporalité extrêmement brève. Le retour à la réalité est violent et rapide. C'est un retour immédiat, non anticipé, qui peut, parfois même, ne pas être désiré. C'est tout, tout de suite, ou ça n'est pas.

Où l'*hyper réel* s'impacte-il?

On a toujours une fragilité, une faille dans laquelle peut s'infiltrer brusquement un bout de réel. Un petit bout de projectile venu de l'extérieur qui vient se heurter *dans* notre corps.

Et c'est en réponse à notre vie, à nos expériences personnelles que cet *hyper réel* vient nous frapper.

Qu'est ce que cela produit?

La perméabilité soudaine des mondes crée des passages, comme une trouée dans un rêve. Parfois les rêves s'imbriquent. On ouvre des parenthèses qui se referment plus tard. On rêve que l'on rêve d'un 3e rêve. Les réalités sont dans un système de poupées russes. On ne sait jamais quand cela finit. On croit être réveillé, mais on rêve encore.

Le spectateur est amené à faire des allers-retours entre toutes ces informations, toutes les données qu'il a accumulées et enregistrées dans chacun de ces mondes. Une confrontation peut avoir lieu entre ses valeurs du monde réel et celles qu'il a développées en regardant la fiction.

C'est un dédale ou un point fixe, oscillant entre rêve, réalité, fiction, message caché et message déclamé, temps suspendu ou accéléré, trop vécu, ou si peu, et pourtant si intense. Cet entre-deux mondes n'appartient à personne d'autre qu'à nous-même.

L'*hyper réel* peut déranger car il peut empêcher une immersion totale dans la fiction. Mais il peut aussi être à l'origine d'une proximité avec

le sujet, la scène, la fiction, la réalité, le comédien, sa situation, ou notre propre histoire.

Pourquoi est-ce que cela se produit?

«On ne va pas au théâtre pour voir du réel.» dit Peter Brook.

Les codes conventionnels veulent que le théâtre soit l'art du faux. Les décors, les costumes, les intonations, sont simplifiés ou exagérés, pour s'aligner.

Nous ne parlons pas dans la vie quotidienne comme un acteur de la Comédie Française déclame son texte. On ne meuble pas un salon de décor avec la précision de son propre séjour. La poussière, les tâches, le bazar, les bibelots sont organisés pour la pièce.

Cependant, la scène contemporaine tend à faire changer ces codes. Par les corps qu'on y expose, par le rôle que l'on donne au public, par les propos ou les actions que l'on y porte.

L'apparition d'un *hyper réel* nous choque, car il n'est pas censé se trouver là, dans cet univers du faux.

Des exemples d'*hyper réel*?

L'*hyper réel* peut apparaître dans n'importe quel contexte, et sous n'importe quelle forme.

Dans *Auf dem Gebirge hat man ein Geshrei gehört*, de Pina Bausch, il prend la forme d'un costume. Un comédien arrive sur scène. Il porte un maillot et bonnet de bain rouge vif, des chaussures de mer en caoutchouc noir, des lunettes en plastique rouge aux verres rouges, et des gants de ménage rose. Ce n'est pas tant l'absurdité d'un tel costume qui nous interloque, que sa présence sur scène. Ce costume interroge, car ces accessoires appartiennent à un registre autre que celui du plateau.

Ce costume brouille la frontière réel / fiction et me perd dans un espace-temps flou, instable.

Le son ou la parole sont également propices à l'immixtion d'un *hyper réel*.

Dans cette même pièce, une danseuse pousse un cri extrêmement sonore. Il nous arrache le cœur, le corps. Il nous crispe. Elle recommence. Elle se tait. Se déplace. D'autres actions s'enchaînent. Avec d'autres danseurs. Elle recommence. Je suis figée, mon sang se glace.

Ce cri d'angoisse, d'appel à l'aide, appartient à un registre de danger immédiat. C'est un son utilisé pour la survie des êtres humains, et qui sera toujours identifié comme tel. Le fait qu'il se retrouve sur scène, dans l'espace du «joué», du «faux», de la fiction, me déstabilise.

Ce cri est trop réel pour être faux. Je suis témoin de la détresse de quelqu'un. Ou est-il tellement vrai que je sois moi-même victime et que je crie à travers elle?

Dans ce cas, on assiste donc à une friction des codes, des signes de mondes différents. Notre esprit prend conscience violemment que ce qui se passe sur scène pourrait être de l'ordre de la réalité, puisque des choses qui n'appartiennent qu'à l'univers de la réalité s'y retrouvent.

L'ensemble du spectacle peut alors prendre un sens différent, et le spectateur peut en faire une interprétation personnelle. Les choses qui se passent sur scène sont de l'ordre d'une réalité distordue, et font écho aux déboires, aux défauts, aux valeurs de la vie, de la société.

Dans *Diagnostic 20.9*, Jann Gallois, soliste et chorégraphe de la pièce, joue une schizophrène. Par moment, la personne face à moi interpelle le public. Prise dans la fiction, je ne saurais dire s'il s'agit de Jann Gallois, ou de son personnage. La chorégraphe joue de cet ambiguïté pour nous faire vivre ces va-et-vient entre fiction et réalité.

« Evidemment, là, vous êtes tous entrain de lire les sous-titres en anglais. »

Lorsqu'elle prononce cette phrase, ce n'est plus la schizophrène qui dialogue avec nous, c'est Jann Gallois. Elle adopte pourtant l'attitude physique de son personnage. Jann Gallois affirme ainsi la véracité de son personnage. Ce n'est plus un personnage dans une pièce chorégraphique qui parle de schizophrénie. C'est une vraie schizophrène

qui interagit avec nous. Jann Gallois ne parle pas en son nom mais au nom de tous ceux qu'elle a rencontrés pour écrire ce spectacle.

Autre exemple, celui de *Forbidden di Sporgersi*, de Pierre Meunier et Marguerite Bordat. Ce spectacle est une interprétation du livre *Algo-rythme Eponyme* de Babouillec, auteure autiste sans parole.

A un moment, un rire est diffusé par les enceintes. C'est le rire joyeux et entraînant de Babouillec enregistré. Puis, le même rire retentit dans la salle, dans les gradins. Babouillec est avec nous dans le public, et elle réagit en direct avec ce qui se passe sur scène.

Prise dans l'artifice du spectacle, je n'ai pas été sortie de la fiction avec les rires enregistrés. Cependant, quand le rire s'est répandu dans la salle et qu'il venait de mon côté, cela a changé mes perceptions. Encore une fois, un *hyper réel* est apparu dans l'univers « faux » du théâtre.

De la même manière, la présence du handicap mental sur scène ouvre sur une part de réel. Le spectateur se trouve entre la fiction sur scène, et la réalité du handicap.

Un comédien handicapé se différencie par l'élocution, la silhouette, la démarche, et ne correspond pas aux codes communs de la représentation théâtrale. C'est une nouvelle forme dramaturgique qui en ressort, et qui vient modifier le jeu habituel d'un comédien.

« *Mieux que tout autre, l'acteur handicapé ramène les creux et les incertitudes de la représentation et de ces codes.* » ¹.

Les failles que l'on peut trouver chez un comédien handicapé peuvent se transformer en atouts, en jeux scéniques imprévisibles.

.....
1. Dossier de diffusion du spectacle *Ludwig, un roi sur la Lune*, Spectacle du Théâtre de l'Entresort, Création juillet 2016, p.16

2. UNE MODIFICATION DU JEU D'ACTEUR

LE CORPS

Les vestiges d'un passé strict

L'art a souvent été synonyme de beauté. Les tableaux des grands maîtres nous présentent des jeunes hommes aux postures héroïques, et des jeunes femmes dénudées, aux corps parfaits selon les goûts de l'époque, voire même anormalement parfaits (je pense notamment à la *Grande Odalisque*¹, à qui Ingres a ajouté trois vertèbres dorsales supplémentaires pour atteindre la perfection visuelle).

« La laideur est [...] l'attribut obligé du monstre »², du diable. La présence de malformations physiques dans l'art pictural ou sculptural, pour un personnage dont l'esprit n'est pas lié au mal, n'est donc pas monnaie courante.

.....

1. Ingres, *Grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm, conservée au Musée du Louvre, Paris

2. C. Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p. 216.

Inconsciemment, nous jugeons ce qui est laid comme mal.

La scène est un lieu qui dépeint les mœurs et codes sociétaux. C'est pourquoi lorsqu'un corps «monstrueux» apparaît sur scène, il est rattaché automatiquement au registre du mal, du danger, de la malhonnêteté.

La présence sur le plateau de corps malformés n'est pas naturelle or le handicap mental induit parfois des stigmates physiques. Par exemple, l'autisme peut empêcher un contact entier de la plante du pied avec le sol, ce qui entraîne une boiterie. Lorsque le comédien entre en scène, le spectateur identifie cette démarche à celle d'un personnage inquiétant.

Que ce soit en théâtre ou en danse, les corps s'expriment dans un cadre prédéfini, toutes les silhouettes ne se retrouvent pas sous les projecteurs. Le ballet suit des règles extrêmement rigides quant au physique de ses danseurs. Le poids et la taille sont codifiés, tout le monde n'est pas accepté.

La scène contemporaine : l'entrée de nouveaux corps

L'art contemporain tend à faire changer ces normes, ces codes stéréotypés, en faisant monter sur scène des silhouettes moins conventionnelles.

C'est le cas notamment du danseur et chorégraphe Olivier Dubois, qui a souvent choqué par son embonpoint. *«Je pense que j'ai toujours été vu comme un monstre»*, dit-il de lui-même. Ce qui ne l'a pas empêché de persévérer, et de se créer une place sur la scène contemporaine.

Jérôme Bel dénonce cette sélection naturelle pour l'accès à la scène. Sa démarche globale se base sur l'acceptation du corps de l'autre. C'est en faisant de sa recherche principale celle d'interroger et de repousser les limites de la représentation théâtrale, que Jérôme Bel en vient à nous présenter, sur scène, des individus qui normalement n'y apparaissent pas.

« On a l'image du danseur, bien fait, plutôt jeune, et je trouve que ça pose un problème, c'est à dire qu'il y a pleins d'autres corps dans la société qui ont le droit d'être montrés et aussi de danser. [...] C'est aussi montrer l'échec, l'incapacité, la vulnérabilité. On sent que l'imperfection a beaucoup de choses à dire, et elle est réconfortante pour le spectateur. »¹.

Dans sa pièce *Gala*, Jérôme Bel montre un échantillon de la population du pays dans lequel la pièce se joue. Il expose sur scène chaque personne de la même manière. Tous les interprètes (amateurs ou professionnels du monde du spectacle, enfants, adultes, personnes âgées, handicapés mentaux ou physiques), sont invités, un à un, à venir sur scène, exécuter des mouvements de ballet, de valse, puis présenter une minute de performance dansée que les autres participants suivent et copient en temps réel.

Cette pièce est pensée comme un «emblème» de tolérance et d'égalité. Nous avons tous, avec nos qualités, nos défauts, nos différences, notre place sur scène, à la vue de tous.

Quand le handicap apparaît

C'est dans ce contexte que le handicap vient à monter sur scène. Souvent, dans la littérature ou au cinéma, le handicap apparaît, non plus sous un mauvais jour, repoussant et effrayant, mais est incarné par des rôles plus sensibles, tendres et humains. C'est le cas avec *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo (1831), *Des souris et des hommes*, de John Steinbeck (1937), *Rain Man*, de Barry Levinson (1989) ou encore *Edward aux mains d'argent*, de Tim Burton (1991).

Plus récemment, la publicité s'accompagne de personnes handicapées pour montrer une forte détermination, une volonté de réussir, de surpasser l'impossible.

La campagne publicitaire intitulée *«Start your impossible»*, lancée en février 2018 par Toyota, à l'occasion des JO d'hiver, présente l'histoire de Dergin Tokmak, danseur de hip hop atteint de poliomyélite,

.....
1. Jérôme Bel : chorégraphe de la fragilité, Arte Journal du 7/12/2017

paralysé des membres inférieurs.

En janvier 2009, Simyo, opérateur téléphonique, fait appel à Pascal Duquenne, comédien handicapé mental, pour sa nouvelle offre publicitaire. Cette publicité a, évidemment, déclenché des réactions, qui oscillent entre révolte (car manipulation d'un handicapé à des fins commerciales), et soutien (car pleine capacité et bon jeu d'acteur du comédien, ainsi que volonté de banaliser le handicap mental). Il se présente comme « un peu différent », et souligne par là le caractère nouveau de l'offre de Simyo. La mère de l'acteur, Huguette Vandeputte, dit à ce sujet :

« C'est la preuve que notre société a changé un petit peu en considérant les personnes différentes à part entière. »¹

Cependant le handicap mental, par son imprévisibilité, n'apparaît pas de façon aussi naturelle que le handicap physique. Il peut être la source d'une certaine méfiance.

« Aussi le refoulons-nous hors de notre conscience et le tuons-nous symboliquement. Nous retirons de notre vie, de notre écoute et de notre parole tout ce qui nous rapproche de nos dangers intérieurs. »²

Par peur d'une crise, d'un accès violent de la personne handicapée, d'une tentative de contact, par le toucher ou la parole, par peur de ne pas savoir comment réagir, ne pas savoir quoi dire, par pitié, par méconnaissance de la maladie, certains préfèrent juste éviter : changer de trottoir, de wagon, éviter le malaise, éviter de croiser le regard de celui qui pourrait être fou. Le handicap mental est encore très associé dans l'imaginaire collectif à la folie, à la non-mesure, à l'impulsivité et à l'impétuosité. La présence sur scène d'un handicap n'est donc pas anodine, et ne peut pas passer inaperçue.

.....
1. Le Parisien, *Pascal Duquenne fait de la pub à la télé*, article du 13 janvier 2009

2. Pierre Marc, *La différence à fleur de peau*, Fribourg, Delval, 1989, p. 45.

« Je fais des grimaces malgré moi... C'est pas ma faute si je fais des grimaces. »³

Un patient de la clinique de la Borde

.....
3. *La Moindre des Choses*, film de Nicolas Philibert, de 1996.

LA PAROLE

Chaque troupe est composée de comédiens aux personnalités, et aux façons de travailler différentes. La maladie n'affecte pas de la même manière leur jeu d'acteur.

« La folie c'est un outil, plus qu'un handicap. C'est avec cette folie qu'on peut apporter quelque chose sur scène. »

« C'est une nécessité d'être un peu fou comme ça, un peu barré, un peu parti, sinon je crois que ça vaut pas le coup de faire ce métier. [...] C'est très important d'emmener le public avec lui dans sa folie. »¹

Comédiens du Théâtre du Cristal

Certains handicaps n'ont pas de stigmates physiques. Dans ce cas, la préparation en amont des représentations, les apprentissages, nécessitent un travail particulier, mais, une fois sur scène, le handicap n'est pas visible pour le spectateur. Le comédien s'adapte finalement aux codes courants de la représentation théâtrale.

Madeleine Louarn, directrice du Théâtre de l'Entresort, parle de *« l'imperfection même du jeu, (de) l'aspect râpeux de leur présence, (et de) l'incertitude de la faible mémoire. »²*

Le processus de création, avec une troupe de comédiens handicapés, est long. Cet investissement demande de la patience. Le handicap mental affecte la mémoire, la concentration, l'élocution, la capacité à se repérer dans l'espace, à « fixer » les choses.

Ainsi, le comédien n'est pas toujours apte à reproduire exactement les mêmes intonations, les mêmes intentions d'un jour à l'autre, de se souvenir des placements et déplacements sur scène, ou d'un texte. Ces imprévus demandent que le metteur en scène et les acteurs acquièrent une certaine fluidité pour réagir avec à propos à ce que

.....
1. *Les Acteurs Singuliers*, documentaire de Marion Stalens, de 2012. Le Théâtre du Cristal est une troupe professionnelle de comédiens handicapés mentaux issus d'ESAT.

2. Dossier de diffusion du spectacle *Ludwig, un roi sur la Lune*, Spectacle du Théâtre de l'Entresort, Création juillet 2016, p.16

l'autre vient de proposer. Le travail de l'improvisation est essentiel dans toutes les étapes de l'élaboration d'une pièce.

« Parce qu'ils sont, au quotidien, démunis pour appréhender l'existence, la scène de théâtre devient pour eux, acteurs, un territoire à la fois hostile et fascinant qu'ils doivent éprouver, voire conquérir, envers et contre leurs propres défaillances. L'intensité qu'exige ce dépassement individuel construit la vitalité et la présence d'un jeu théâtral exemplaire. »³

Personnage ou comédien ?

*« Est-ce que je sais qui je suis ? J'ai un peu de mal à le dire.
Pour mes parents, je suis leur enfant,
Pour le Théâtre du Cristal, je suis comédienne professionnelle,
Pour l'ESAT, je suis travailleuse handicapée,
Pour le médecin, je suis schizophrène.
Je suis un peu tout ça, un melting-pot, chaud et froid. »⁴*

Christelle, comédienne au Théâtre du Cristal

Le handicap empêche une identification parfaite entre le comédien et le rôle. L'effet de réel produit perturbe le caractère absolu du drame. Le comédien et le personnage jouent un rôle en même temps, côte à côte, mais l'un ne prend pas la place de l'autre. Le comédien ne s'efface pas derrière le personnage. Le personnage existe à travers le comédien.

« L'instant théâtral est celui de l'acteur plus que celui du personnage. »⁵

.....
3. Site du Théâtre de l'Entresort

4. *Les Acteurs Singuliers*, documentaire de Marion Stalens, de 2012.

5. Dossier de diffusion du spectacle *Ludwig, un roi sur la Lune*, Spectacle du Théâtre de l'Entresort, Création juillet 2016, p.16

Comédien aux Mines de Rien à la Compagnie des Toupies, Raphaël montre une spontanéité et une imprévisibilité incroyables. Il réagit au premier degré à ce qui se passe sur scène. Il peut, d'un seul coup, lors d'une représentation, décider d'interagir avec les personnages de la pièce, en sortant de son rôle. Dans ce cas particulier, c'est le comédien lui-même qui, prit par la fiction, y réagit avec sa propre réalité. Cela peut être déroutant, mais apporte souvent un moment de vérité non jouée, qui est très intéressant. Ce type d'interventions peut créer chez le spectateur une émotion intense, plus fortement ressentie.

Pour un exemple concret, dans la pièce travaillée en atelier *Parole Entravée, Le Cri du corps*, un personnage vient à couper la langue de sa belle-soeur après l'avoir violée. Raphaël, dont le personnage est témoin de cette scène, est, à chaque répétition ou représentation, profondément choqué de ce qui se passe sur scène. Il s'offusque et s'empporte avec des phrases telles que « *Non non non, ne faites pas ça!* » ou encore « *Mais vous êtes complètement fous!!* ». C'est le Raphaël du monde réel qui réagit, à travers son personnage, à la fiction qui se passe sur les planches.

De mon point de vue de spectatrice, ce n'est que mon *avatar* qui réagit. Il s'indigne, va dans ce monde parallèle essayer de sauver cette pauvre femme en détresse, console sa soeur qui la croit morte, porte plainte contre ce beau-frère brutal et inhumain. Et mon moi physique reste dans son siège. Tous ces événements me font prendre partie, et me font réfléchir à ce que je ferais si j'étais confrontée à une situation comme celle-ci. Cela ne se voit pas sur mon visage. Je reste impassible et mon corps paisible. C'est Raphaël qui intervient réellement pour moi, en prenant le rôle physique de mon *avatar*.

Cet aspect de la personnalité de Raphaël a été pris en compte par la metteuse en scène, et son personnage dans la pièce s'est construit à partir de là. C'est lui, en tant que personne, qui définit son rôle.

Deuxième exemple. Durant les répétitions, Raphaël a du mal à rester concentré, et à prendre vraiment sa place dans son rôle. En restant en dehors du jeu, il oublie de réagir à travers son personnage, et reste souvent pantois devant la violence des actions qui se passent sur scène. L'équipe de la mise en scène se demande s'il ose jouer, s'il ose

prendre la parole, s'il est intimidé par la pièce, ou par le fait de jouer, si cette absence de jeu est due à son rôle ou à sa position de comédien.

Lors d'une improvisation mêlant la posture de son personnage dans la pièce, et son refus d'intervenir lorsqu'il joue sur scène, Raphaël tient cet échange avec un autre comédien:

Amadeus — *Tu vois ça et tu laisses faire?*

Raphaël — *Oui, parce que c'est ce que vous voulez de moi.*

Amadeus — *C'est ce que tu penses?*

Raphaël — *Non. C'est ce que je pense de vous.*

Ayant du mal à le formuler hors jeu, le théâtre et la fiction lui ont permis de s'exprimer. La frontière étant très mince entre fiction et réel, je ne savais pas si les propos étaient ceux de Raphaël, ou ceux de son personnage.

«Le véritable adulte est celui qui accouche de lui-même. Et voilà pourquoi j'aime les acteurs, parce que les acteurs accouchent toujours d'eux-mêmes dans le personnage.»¹

Comédien du Théâtre du Cristal

La mémoire: la solution du souffleur?

Dans quelques troupes et pour certains comédiens, la présence d'un souffleur est nécessaire.

Dans la troupe des Mines de Rien, Raphaël a besoin d'un complice de jeu à ses côtés pour l'aider à se concentrer, à ne pas décrocher, et lui donner l'impulsion pour les déplacements ou les textes. Ses répliques sont donc souvent annoncées par un autre comédien qui devient souffleur, puis répétées par Raphaël. Pour que cela s'intègre

.....
1. *Les Acteurs Singuliers*, documentaire de Marion Stalens, de 2012.

au mieux dans la fiction de la pièce, il a fallu se pencher sur un jeu de comédiens, une mise en scène qui justifiait cette répétition, par deux comédiens, de la même phrase.

Le souffleur de la compagnie de l'Entresort est, selon Madeleine Louarn, leur « *marque de fabrique* ». Dans *Alice ou le monde des merveilles*, c'est un lapin, dans le *Grand Théâtre de l'Oklahoma*, c'est un cavalier. Le personnage-souffleur est intégré dans la mise en scène, participe à la fiction par sa présence costumée et ses déplacements sur le plateau, mais n'est présent que pour porter secours au comédien.

La nécessité d'un souffleur est assumée, incluse dans le spectacle. Une aide extérieure, appartenant au monde réel de la répétition, du travail en groupe, et de l'apprentissage, se mêle discrètement à l'histoire fictionnelle.

Lors d'une représentation du *Grand Théâtre de l'Oklahoma*, un des comédiens a eu un trou de mémoire. Le cavalier souffleur a donc saisi son texte, et l'a déclamé à sa place. Le comédien, loin d'être perturbé par cet oubli, a repris sa réplique après un « ah oui, merci » adressé au souffleur. C'est dans ce genre de situation que le phénomène d'*hyper réel* intervient.

Le théâtre de l'Entresort ne donne que peu de place à l'improvisation dans ses représentations théâtrales. Cependant, lors d'accidents scéniques, les acteurs, laissés à eux mêmes, doivent trouver une solution, et faire appel à leur imagination. Une part d'improvisation est indissociable du jeu d'acteur, quel qu'il soit.

Une place particulière au sein d'une troupe

Dans des compagnies mixtes, avec comédiens valides et comédiens handicapés, ces derniers deviennent parfois les maîtres du plateau. Ils injectent une part d'inattendu, de naturel et de spontanéité qui dynamise la troupe.

Pippo Delbono travaillait dans de nombreuses pièces avec Bobò. Bobò, c'est une rencontre qui date de 1994. Microcéphale, analphabète, sourd et muet, il s'attache au metteur en scène alors qu'il est interné depuis 40 ans dans un hôpital psychiatrique à Aversa, près de

Naples. À 60 ans, il suit Pippo Delbono, et ce dernier l'intègre dans la troupe, pour une collaboration qui dura plus de 20 ans.

« *Des gens comme Nelson ou Bobò ne peuvent décidément pas faire un travail psychologique. Ils ne prétendent pas inventer des émotions particulières, ils sont simplement entrain d'agir et d'exister sur le plateau, et leur présence n'est jamais troublée par la volonté d'un jeu psychologique. Du coup, ils deviennent des maîtres de plateau essentiels pour les autres acteurs de la compagnie.* »¹

Benjamin Wihstutz, philosophe et professeur en Études Théâtrales à la Freie Universität de Berlin, dit :

« *Les acteurs ayant des déficiences cognitives peuvent élargir l'horizon théâtral de différentes manières, qu'il s'agisse d'un nouvel effet de virtuosité dans la danse, d'une nouvelle interprétation de certains personnages du théâtre classique, d'une appréciation qui est souvent inadaptée et imprévisible. Le potentiel politique de groupes tels que Theatre HORA² ne réside donc pas dans la possibilité de jouer un rôle dans le théâtre ordinaire, il pourrait être réduit à l'égalité des droits et à l'acceptation sociale. Cela se lit plutôt dans la subversion des conventions et des normes fondamentales du théâtre lui-même et, enfin, dans la résistance des tendances continues d'assimilation, de normalisation et de suppression des personnes handicapées dans notre société.* »³

Pourquoi cet être handicapé, qui n'est que très rarement représenté dans l'univers artistique, apparaît-il sur scène ?

Quel message le metteur en scène veut-il faire passer, quelle est sa motivation ?

1. Entretien de Pippo Delbono avec Bruno Tackels, Le Havre, mai 2004.

Pippo Delbono, *Ecrivains de plateau* tome V, Bruno Tackels, Edition Les Solitaires Intempestifs, 2009, p.77

2. Troupe de théâtre suisse, basée à Zurich, composée de comédiens handicapés mentaux.

3. Benjamin Wihstutz, « *Théâtre HORA: le plaisir de l'échec* », dans Florian Malzacher, *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today*, Edition Florian Malzacher, 2015.

Que doit comprendre le spectateur? Y a-t-il une justification, une signification à la place que le comédien handicapé occupe sur scène? Est-ce un acte engagé?

Sa présence change naturellement la perception du spectateur sur la pièce. Ses actions ou paroles ne sont pas entendues ou vues de façon banale. Le handicap filtre la compréhension ou la lecture de la pièce. Il peut même être interprété comme une revendication.

3.

LE SPECTATEUR : UN STATUT ÉQUIVOQUE

Parce que le handicap mental n'est pas fréquent, le citoyen qui n'y est pas confronté dans son quotidien a des difficultés à trouver la bonne attitude.

Comment interagir avec eux, comment parler, comment se comporter? Faut-il les aider?

Faut-il agir avec un handicapé comme s'il ne l'était pas?

On ne sait pas quelle position est la plus juste pour comprendre et se faire comprendre, sans infantiliser, sans sous-estimer les capacités de celui qui est différent.

Nous ne savons pas comment les juger. Faut-il avoir les mêmes exigences que pour une personne valide? Comment doser nos exigences et faut-il même les doser?

N'est-il pas réducteur et dévalorisant de penser qu'ils ne sont pas capables de faire aussi bien que quelqu'un d'autre?

La différence est là, mais la comparaison n'a pas lieu d'être.

Lorsque le handicap mental monte sur scène, le spectateur, de façon consciente ou inconsciente, est en proie à plusieurs interrogations, incertitudes, et hésitations quant à la bienséance du positionnement de chacun (public et comédien) et quant à la légitimité de son regard et de ses réactions (par le rire et le jugement).

I. LA SCÈNE : QUI CHOISIT?

Pour certains handicapés, mis sous curatelle ou sous tutelle, qui prend la décision de devenir comédien professionnel, et donc de gagner un salaire en jouant sur scène?

Le principal intéressé est-il en capacité intellectuelle de prendre une décision et de mesurer les conséquences de ce à quoi il s'engage?

Est-il moral «d'exposer» sur le plateau des personnes dont on ignore leur capacité à adhérer à la démarche?

Cependant, le plus souvent, la scène publique accueille des personnes porteuses d'un handicap léger, issues d'ESAT, ayant choisi la scène comme orientation professionnelle, et ayant consenti à s'exposer au public, comme tout comédien.

Dans le cas d'handicaps plus lourds, le théâtre est abordé dans le cadre d'ateliers en groupe fermés, ou d'art-thérapie. Le handicap est trop important pour permettre une assimilation totale et une restitution, autant corporelle que linguistique, de ce qui a été vu en atelier. Il n'y aurait alors plus de cadre à la représentation, et le public assisterait à une pièce non aboutie, car imprévue et imprévisible.

Exemple 1 : *Disabled Theater*

Dans *Disabled Theater*, Jérôme Bel nous donne à voir onze comédiens professionnels handicapés mentaux du Theater HORA, troupe suisse basée à Zurich.

Chacun se présente face au public. Chaque action est précédée par une consigne « *Jérôme asked the actors to ...* », prononcée par une assistante qui assure la régie sonore sur le plateau.

Au premier passage, chaque comédien se tient immobile et silencieux pendant une minute. Au deuxième, il décline son identité : nom, prénom, âge et profession. Au troisième, il dit la nature de son handicap. Puis, chacun danse une minute, en solo, sur une musique qu'il a choisie. Seulement sept solos sur onze ont été sélectionnés par Jérôme Bel pour être montrés au public. La dernière consigne demande à chacun de donner son avis sur le spectacle¹. Puis les quatre solos n'ayant pas été sélectionnés sont finalement exécutés.

A la consigne « *Jérôme asked the actors to enter the stage, one by one, and introduce themselves by giving their name, age, and profession* », Peter Keller, au lieu de se présenter comme les autres, en donnant nom, âge et profession, exprime un discours déconstruit, ne répondant pas à la question.

Peter Keller « *Yes now it's good the theater. And then good tape Irina said cake four o'clock and then coming cake Irina said invitation celebrate cake yes now theater for me now I have July, yes it's good the theater, theater the star in the sky, the star in the sky and I will be dancing, theater, tape the shoe, brush the teeth, and I'm standing in the shower, and the spray, I saw Miri, I saw him, watch the tape, and another one, watch this, taping, and [...] what Remo did, so I did that kissing Remo, Remo like that, Remo up there and then down. Thank you.* »²

.....
1. Réponses intégrales à cette consigne p.78.

2. Voir traduction de l'auteur en annexe, p.8.

A la consigne « *Jérôme asked the actors to name their handicap* », il répond :

« *Yes now it's theater, and I have July, I'm July, singing happy birthday for me lightening the candles lightening them singing happy birthday everyone merci* »

A son tour, Tiziana Pagliaro répond :

« *I don't know* ».

Exemple 2 : *Dans la terrible jungle*

Dans le documentaire / film d'auteur *Dans la terrible jungle*³, on peut se poser la même question.

Ce film présente un ESAT et s'attache à suivre les personnes handicapées mentales qui y vivent.

Gaël, l'un des résidents, porteur d'un handicap lourd, ne parle pas, et est souvent sujet à des crises violentes. On le suit dans son travail d'apprenti jardinier. Une des scènes du film montre Gaël, au travail, lors d'une crise. Il s'élance littéralement dans les airs, puis retombe brutalement sur le sol, ou contre un arbre, à plusieurs reprises. La personne qui est avec lui a du mal à le contrôler. En visionnant ce film, je me suis demandée comment Gaël avait pu donner son accord pour être filmé et que son image soit diffusée, puisqu'il ne se maîtrise pas lui-même, et que la communication verbale lui est impossible.

Dans quelle mesure ces comédiens comprennent le sens de la représentation, alors qu'ils ne peuvent pas nommer leur handicap ni même leur nom. Sont-ils sur le plateau ou devant la caméra de leur plein gré?

Sont-ils d'accord avec ce « concept » théâtral?

.....
3. Documentaire de Caroline Capelle et Omblin Ley, 2018.

Exemple 3 : *Forbidden di Sporgersi*

Babouillec, de son vrai nom Hélène Nicolas, autiste d'une trentaine d'années, sans parole, est auteure de prose poétique, incisive et précise, d'une beauté et d'une délicatesse troublantes. Elle parvient à communiquer en posant côte à côte des lettres qui forment le mot, la phrase, l'histoire, qu'elle veut partager.

Un film¹ a été réalisé sur sa méthode d'écriture et de communication, ainsi que sur le spectacle, *Forbidden di Sporgersi*², évoqué auparavant. Alors que son handicap est lourd, la création du spectacle et du film a été validée et suivie par Babouillec. Pierre Meunier, metteur en scène de *Forbidden di Sporgersi*, a eu de nombreuses conversations avec elle pour définir le spectacle, les actions, la scénographie. Cette oeuvre est donc une collaboration avec l'artiste, et la question d'éthique ne se pose plus.

.....
1. *Dernières nouvelles du cosmos*, documentaire de Julie Bertucelli, 2016.

2. Mis en scène par Pierre Meunier et Marguerite Bordat, création en 2015.

2. COMMENT JUGER?

LA COMPARAISON

Comme l'a écrit Destouches,

« La critique est aisée, et l'art est difficile »¹.

Au théâtre, le spectateur paye sa place. Il s'attend à voir une pièce travaillée, maîtrisée, aboutie, pensée pour lui.

N'est ce pas un peu égoïste ou étroit d'esprit de la part du spectateur? Ne devrait-on pas venir au théâtre pour découvrir, rêver, ressentir, et se laisser surprendre?

« Ainsi le monde social n'est pas simplement le monde de la non-raison, il est celui de la déraison, c'est à dire d'une activité de la volonté pervertie, possédée par la passion de l'inégalité. Continuellement, les individus, en se reliant les uns aux autres par la comparaison, reproduisent cette déraison, cet abrutissement que

.....
1. Destouches, *Le Glorieux*, Acte II, scène 5.

les institutions codifient et que les explorateurs solidifient dans les cerveaux. »¹

Lors d'un spectacle avec des handicapés, le spectateur compare, sans doute inconsciemment, les morphologies, les styles de danse, les intonations, aux danseurs et comédiens «classiques».

Les comédiens handicapés peuvent être inaptes physiquement à exercer certains mouvements (qui pourraient paraître un peu gauches par manque d'équilibre, de souplesse, ou de coordination motrice) ou à déclamer certaines tirades (expression verbale altérée ou déficiente, troubles cognitifs mémoriels, etc...).

Cependant, en danse comme au théâtre, ils nous impressionnent par leur gestuelle naturelle et touchante.

En contournant ces difficultés, ne parviennent-ils pas à offrir un spectacle vivant et novateur, qui casse les codes du théâtre?

.....
1. Jacques Rancière, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Edition Fayard, 1987, p.137.

LE RIRE

Le rire, dans de nombreuses civilisations, est créateur de lien social.

Il intègre les individus dans un groupe, les rend plus accessibles.

Le rire n'a pas besoin d'une justification, d'une argumentation, d'un avis. Le rire est «pour» tout le monde, «par» tout le monde, «avec» tout le monde. C'est l'une des facettes magiques de l'être humain qui le relie aux autres.

Le rire rapproche, soude, met en confiance.

Le rire est un moyen simple et naturel pour établir un contact avec quelqu'un et, dans le cadre d'une représentation théâtrale, avec un public.

Exemple simple, dans le métro, lorsqu'une scène comique se déroule, les passagers se regardent, échangent des regards complices, puis rient. L'atmosphère du wagon est d'emblée différente.

D'autre part, l'auto dérision des personnes handicapées dans un spectacle peut avoir un double effet, et être transformé en atout.

Dans *Disabled Theater*, le rire occupe une place importante mais ambiguë.

Certains passages sont attendrissants, drôles et touchants.

C'est notamment le cas quand Remo Beuggert, un des comédiens, présente son handicap. Il explique qu'il a des troubles de la mémoire, et en conclut qu'il fait un très mauvais messenger. Dans la captation du spectacle, son visage est filmé de près. Cela introduit une proximité chaleureuse, due, en partie, à son regard pétillant et amusé lorsqu'il finit sa présentation sur cette touche humoristique.

C'est également le cas lorsque Damian Bright indique, d'un ton sarcastique, que son handicap lui confère le privilège d'avoir un chromosome de plus que nous, public.

Gianni Blumer, lorsqu'on lui demande ce qu'il pense de cette pièce, dit :

« [...] *And I want to make the audience laugh.* »²

.....
2. Traduction de l'auteur: «[...] *Et je veux faire rire l'audience.* ».

Après un court silence, Gianni se rapproche du micro, émet un son dynamique, fort et bref, en faisant vibrer ses lèvres, et repart à sa place, ce qui déclenche un éclat de rire général dans le public.

Les rires sont sincères, et réagissent à l'humour vif des comédiens. Le public n'est pas moqueur. Il est amusé par la vivacité et la spontanéité du jeu, et peut être attendri par cette maladresse naïve liée au handicap. Le public réagit de façon naturelle, sans filtre.

Cependant, dans un spectacle avec des comédiens handicapés, a-t-on vraiment le droit de rire, d'*en* rire? Une question de morale interfère dans notre comportement. On peut parfois se retenir, s'empêcher de rire, de peur de paraître moqueur. Mais en s'interdisant ce rire, ce réflexe instinctif, ne les marginalisons nous pas complètement?

Spectatrice parmi les autres, certains rires m'ont dérangée. En effet, je n'aime pas être identifiée aux réactions d'un groupe. Si une seule personne du public rit, c'est *un* rire dans le public. En fin de spectacle pour les comédiens, l'impression retenue est : le public a ri à tel moment.

Or, le public est, le plus souvent, dans le noir, invisible, anonyme, fondu dans la masse. Il est facile de se moquer, de rire lorsque l'on est caché. Même si ce n'est pas ce que font les spectateurs, il est impossible de savoir comment les comédiens le perçoivent.

Rire avec quelqu'un est différent de rire, en groupe, de quelqu'un. En fonction de la mise en scène, il peut être impossible de tisser un lien avec le comédien. Rire de lui, sans véritable échange, met mal à l'aise.

Cela m'évoque des scènes d'enfance.

L'enfant différent est souvent l'objet de remarques désobligeantes, et de jugements violents.

J'ai constaté dans certains cas, que l'enfant, pour répondre à ces pics, se donne en spectacle, joue de la moquerie de ses camarades, et force le trait. Il peut alors rire de lui-même, pour des raisons imposées par le groupe qui l'observe, pris d'un fou rire : faux-semblant du « rire avec ».

Cette « représentation », incluant un « public amusé » et un « comédien », n'implique pas forcément l'intégration de l'enfant marginalisé.

Mais n'est-il pas encore pire de réagir comme je le fais? D'éprouver une honte due aux rires des autres, une sorte de pitié, face à ces comédiens que j'aimerais aider, encourager, plutôt que de les présenter sur un plateau, comme nus, face au regard aiguisé et parfois cruel du public.

Le rire a donc une place complexe sur scène.

Est-il l'expression d'une gêne? Est-il caché sous un anonymat qui exclut le comédien et souligne sa différence? Est-il étouffé, empêché par pitié, par peur de blesser l'autre? Est-il une moquerie?

Cet embarras sur la question de la légitimité du rire est révélateur de notre méconnaissance de l'Autre. Le rire devrait être naturel, spontané, honnête, ou ne pas être.

Néanmoins, le rire occupe une place à part entière sur scène, et dans la salle. Il dédramatise et rassure. Le rire devient légitime quand les comédiens sont conscients de le déclencher, et en ont la maîtrise totale.

QUI EST MONTRÉ?

Danièle Sallenave — *Est ce qu'on peut faire du théâtre à partir de « la vie », sans passer par des textes?*

Antoine Vitez — *Non, bien sûr. Il faut passer par quelque chose qui est l'écriture.*¹

Quel est le statut d'un handicapé sur scène?

Apparaît-il en tant que comédien, ou comme personne handicapée?

Poursuivons l'exemple de *Disabled Theater*.

Le concept de Jérôme Bel consiste à présenter sur le plateau l'être humain dans ce qu'il a de plus vrai, de plus naturel.

Les comédiens sont amenés à dire ce qu'ils pensent du spectacle. Certains sortent une feuille de papier pour la lire. Ci-après figurent leurs réponses² :

Peter Keller « Yes now it's good the theater, and I was celebrating. Yes now it's good the theater, and celebrating, and Ruti my friend inside the box. Ruti is inside, and sprinkling, Ruti, and as well flowers inside, and the bear, Marc said put your shirt on, and smoke, and he read a book, inside, Ruti, Sabine, Ruti, shuffling, in the sky, and then praying, by praying and Marc said Ruti, I noticed Ruti me up there in the star and it's gone, singing and dancing, and then, and I did like that, that was good, so I will sit down. »

Sara Hess « Special. »

Damian Bright « I think it's super actually, I think it's super that we are allowed to sit still, because I practice Qi Gong and this way I can meditate. My mother saw it. My mother said that it is some kind of freak show, but she liked it a lot. »

1. Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout », *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 199.

2. Traduction de l'auteur en annexe p.9.

Julia Häusermann « Very good. I have a request. That for once, we play Justin Bieber instead of Michael Jackson. Because I'm a fan of Justin Bieber. »

Gianni Blumer « I'm not happy with the solos, me too I want to be one of the best seven, I didn't dare to complain to Jérôme Bel. Actually he is very nice. I was very angry not to be able to dance, I'm the best dancer, and I want to make the audience laugh. »

Remo Beuggert « During the one minute scene, I don't like it to wait such a long time back there. »

Tiziana Pagliaro « I don't know. My sister didn't think it was so cool. »

Miranda Hossle « My job in this piece is to be myself and not someone else. »

Lorraine Meier « I think very good. »

Matthias Grandjean « It is direct. »

Matthias Brücker « It is super. My parents think differently. They didn't like it. After the performance, my sister cried in the car, she said that we are like animals in the circus, finger in the nose, scratching, finger in the mouse. »

Est ce que leurs réponses sont personnelles? Ont-elles été orientées par Jérôme Bel?

Au fil des années, les réponses restent-elles invariables?

Le concept voudrait que les impressions des comédiens puissent changer au fur et à mesure des représentations, qu'une place soit donnée à cette expression. Cependant, le cadre du spectacle, ne serait-ce qu'en terme de durée, ne peut laisser libre cours à la parole des comédiens.

A la suite d'une étude visant à comparer différentes représentations de *Disabled Theater*, notamment celle de mars 2014 à la Schau-

spielhaus de Zurich, et celle du Théâtre de la Ville en novembre 2017, on constate que les réponses données par les comédiens sont les mêmes. Les solos de danse ne changent pas non plus, les chorégraphies sont fixées.

Jérôme Bel a-t-il figé une «vérité» dans le temps, au risque qu'elle ne soit plus d'actualité?

Interroge-t-il vraiment le comédien au plateau ou a-t-il donné un personnage à jouer à ses comédiens, en figeant, dans le temps, l'impression qu'ils avaient de ce spectacle lors de la création?

Le comédien a-t-il la possibilité, s'il le souhaite, de modifier ce premier avis en fonction de chaque représentation donnée et du moment présent?

Penchons nous sur une deuxième situation.

Lorsque l'un des comédiens professionnels est sur le devant de la scène, les autres sont assis derrière. Ils bougent, dansent, se trémoussent sur leur chaise, jouent avec des élastiques. Ils sont visiblement déconcentrés, et ne semblent pas avoir intégré la posture «neutre» requise par le jeu. Ils sont sur le plateau comme en salle de répétition, sans se préoccuper du public.

Ce n'est pas leur qualité d'acteur qui est soulignée, mais leur essence, leur nature. Jérôme Bel les met sur scène parce qu'ils sont marginaux, parce qu'ils portent un handicap, et parce qu'ils ne sont pas ceux que l'on imagine monter sur le plateau.

Pourquoi Jérôme Bel a-t-il besoin de faire appel à une troupe de comédiens professionnels s'il n'exploite pas leurs compétences?

Le spectateur sait qu'il a devant les yeux une compagnie professionnelle, dont le spectacle, mondialement connu, est joué dans toutes les grandes villes européennes. Il a donc des exigences, des attentes à la hauteur d'un professionnalisme. Cependant il fait face à un comportement amateur, car ce spectacle s'inscrit hors des contraintes habituelles de la troupe du Theater HORA.

Prenons maintenant l'exemple de *Tordre*, de Rachid Ouramdane.

Ce spectacle met en scène deux danseuses, qui entretiennent un lien particulier avec leur danse. L'une d'elle tourne sans s'arrêter, des heures durant. L'autre, Annie Hanauer, danse avec sa prothèse de

bras. La première est une danseuse hors pair. Elle touche le public par sa technique de giration. La deuxième, c'est une danseuse qui n'a rien d'extraordinaire. Mis à part son handicap.

Le succès de ces pièces tiennent-elles aux différences «anormales» de leurs interprètes?

Sont-ils utilisés pour la curiosité qu'ils suscitent? Et donc pour augmenter le nombre de billets achetés?

Si j'assiste à ce genre de spectacle, est-ce que cela fait de moi une personne qui cautionne cette exhibition?

Si la personne handicapée ne se distingue pas par une qualité, un atout, un savoir-faire, alors le spectateur est en droit de se demander pourquoi cette personne a sa place sur le plateau.

Le handicap mental crée une sorte d'instabilité. On ne sait pas ce qui va se passer, si les textes seront restitués dans leur intégralité, si le comédien aura les mêmes réactions que la fois précédente.

La beauté de ces pièces réside dans toutes ces richesses que l'on découvre au fur et à mesure, car rien n'est sûr à l'avance.

C'est comme observer un funambule. Le regarder prendre un risque, retenir son souffle avec lui, perdre l'équilibre, le retrouver, puis continuer, assuré, ancré dans un support qui n'est pas le sol. Il nous emporte par ce qu'il dégage.

Le théâtre est en premier lieu un art du divertissement. On y vient pour s'amuser, pour passer un bon moment.

Quand le sujet du spectacle n'est pas une pièce, un texte, une chorégraphie, quand les comédiens ne prennent pas l'apparence de quelqu'un d'autre, à quel sorte de spectacle faisons nous face?

Les comédiens deviennent-ils pour nous des objets parcequ'ils ne sont plus dans un rôle? Ou parce qu'ils jouent leur propre rôle?

La frontière avec les freakshow peut être mince.

Sommes-nous ce «public inconsistent», ridicule, qui se divertit de l'étrange? Qui se rassemble par curiosité malsaine autour d'un être imprévisible?

S'amuse t-on au détriment de personnes en position de faiblesse, qui sont la proie de tous les regards vifs, curieux, à l'affût de toute sorte de dérapage?

Assistons-nous joyeusement à une exhibition dégradante?

Ces études de cas montrent la difficulté pour un spectateur de trouver sa place face à un handicapé sur scène. Qui regarde t-on et comment? Est ce que le théâtre, sous sa forme actuelle, est un lieu adéquat pour rencontrer l'autre en l'amenant dans un milieu auquel il n'appartient pas encore?

Nous nous interrogerons dans la partie suivante sur les limites de ce théâtre.

4.

VERS UN THÉÂTRE UTOPIQUE :
REMISE EN QUESTION DU THÉÂTRE CLASSIQUE

1. LES LIMITES DU RAPPORT SCÈNE/SALLE

Comme on l'a vu précédemment, le noir, la perte d'individualité dans un public, ne sont pas propices à un échange, à une rencontre.

Le spectateur est enfermé dans une salle, invisible, fondu dans la masse obscure de l'entité « public ». Il évolue dans une zone de confort anonyme. Personne ne voit ses réactions sur scène.

Lorsqu'un comédien s'adresse au public, c'est à l'ensemble qu'il s'adresse, ou alors c'est au spectateur du rang F, place 36, parmi les autres.

Mais c'est bien parce que l'on se sent protégé, intouchable, et inatteignable, que lorsqu'un comédien nous regarde droit dans les yeux et nous interroge, on se sent, tout d'un coup, comme piqué à vif, mal à l'aise. Comme si l'on était pris en flagrant délit de voyeurisme. Ou alors cela nous apparaît comme une intrusion dans notre bulle intime.

Lorsque le comédien est handicapé, ce rapport «non-assumé» du spectateur envers le comédien est dérangent. Dans le quotidien, nous détournons le regard, ou nous observons du coin de l'oeil les différences. Au-delà de quelques secondes, un regard pourrait paraître insistant et déplacé.

Osons-nous regarder le handicap au théâtre parce que nous sommes anonymes et invisibles? Chaque spectateur aurait-il le courage de regarder ce spectacle seul, et en lumière?

C'est en cela que ce rapport peut être malsain.

Dans le *Grand Théâtre de l'Oklahoma*, nous découvrons une fiction et des personnages à travers le handicap, et non pas le handicap directement comme dans *Disabled Theater*. Le spectateur n'est pas dans cette situation déstabilisante, car les enjeux sont différents :

« Jérôme Bel essaye de montrer une vérité sans artifice, nous essayons nous de montrer une vérité par l'artifice »¹.

Je souhaiterais revenir sur *Disabled Theater*, en définissant mon parcours face à cette pièce.

J'ai vu la captation² de cette pièce au début du mois d'avril 2019. Avant cela, j'avais fait de nombreuses recherches sur le handicap au théâtre, et sur les pièces de Jérôme Bel, dont j'avais vu des extraits, et entendu divers avis. Je n'avais pas envie de voir cette pièce et ne voulais pas me déplacer pour faire partie d'un public, que je considérais alors comme un groupe de voyeurs, venu à un spectacle où le handicap, mis en scène, crée à lui seul le divertissement.

En regardant cette captation, je me suis sentie psychologiquement « mise en surplomb » du comédien, et ce non-dialogue, induit par la représentation théâtrale, m'a conféré une position de pouvoir, de jury, que je partageais d'une certaine manière avec le public. Je me suis sentie mêlée aux réactions des spectateurs (compréhensibles, ou non, pour moi), alors même que j'étais derrière un écran. Il m'est insupportable de penser que je puisse être identifiée comme consentante aux attitudes et propos de ce groupe de spectateurs, à cette sorte de manipulation des comédiens par le metteur en scène.

Je ne parle pas ici de ce spectacle pour en faire une critique négative (nous avons vu plus haut ce que ce concept avait d'intéressant et novateur. C'est d'ailleurs la troupe du Theater Hora qui a fait appel à

Jérôme Bel). Je souhaite le replacer dans la mentalité de notre société, qui peut être réticente à rencontrer l'Autre dans un cadre comme celui du théâtre.

En gardant la volonté de Jérôme Bel, de montrer « l'imperfection »³, ne serait-il pas plus juste d'établir un véritable contact entre l'être « imparfait » et celui qui est face à lui?

Ne serait-il pas plus pertinent d'organiser des rencontres, entre ceux qu'on laisse en marge et ceux qui ferment les yeux?

Est ce que le spectateur ne serait pas plus touché, s'il n'y avait pas ce format de rencontre, ce face à face inégal qui met nombre d'entre nous mal à l'aise?

1. Madeleine Louarn, interview du 28 mars 2019. En intégralité en annexe p.19.

2. Captation enregistrée à la Schauspielhaus de Zurich, en Suisse, en mars 2014.

3. Jérôme Bel : chorégraphe de la fragilité, Arte Journal du 7/12/2017.

2. UN THÉÂTRE EXEMPLAIRE DANS SA CONSTRUCTION

Dans les troupes de comédiens handicapés, les pièces se montent en collaboration et à égalité avec le metteur en scène, dans une relation horizontale.

Les metteurs en scène savent qu'ils ne peuvent pas décider à la place de leurs comédiens. Ces derniers ont leur mot à dire sur le choix de la pièce, sur le personnage qu'ils incarnent et la façon de l'interpréter, sur leur jeu. Si cela ne leur correspond pas, ils ne seront pas en mesure de le jouer. Ils ne peuvent pas « jouer » un personnage qui ne leur parle pas, qui ne leur ressemble pas. Il n'y a pas de faux, pas d'hypocrisie. Ils ne prétendent pas totalement être quelqu'un d'autre, puisqu'ils s'entendent et se retrouvent dans le personnage qu'ils incarnent. L'interprétation en est donc plus vraie et plus naturelle. C'est en cela que ce théâtre me paraît être exemplaire.

Dans d'autres troupes, le metteur en scène ou le chorégraphe, même s'il laisse libre interprétation à ses comédiens, conçoit une idée, établit un concept, qu'il leur fait passer, comme un mode d'emploi à suivre et à interpréter librement, suivant un fil qu'il a lui-même tissé.

3. LA RENCONTRE : LA PERFORMANCE DE TINO SEHGAL

En 2016, Tino Sehgal a créé au Palais de Tokyo une gigantesque oeuvre immatérielle¹, rassemblant plus de 400 performeurs. Ces derniers invitent les visiteurs à expérimenter le moment présent, à travers les sons et leurs voix dans une salle entièrement noire, où l'un d'entre eux les amène, ou à vivre un parcours de vie en ayant des conversations avec des performeurs d'âges différents, etc...

Cette dernière oeuvre, intitulée *This Progress*, se présente comme un voyage de vie en quatre étapes de quinze minutes. D'abord le spectateur est accosté par un performeur enfant (entre 8 et 11 ans) qui lui pose une question, puis cet enfant est relayé par un jeune adulte (entre 17 et 23 ans), lui même relayé par un adulte, relayé enfin par un senior (entre 65 et 80 ans).

Chaque performeur conduit son spectateur d'un point à un autre, et prend contact avec lui par des questions philosophiques, intimes, voire violentes car très directes. En expérimentant cette oeuvre avec un ami, nous avons été assez vite amenés à parler de sujets sensibles, personnels. J'en suis ressortie chamboulée.

.....
¹. Exposition *Carte Blanche à Tino Sehgal*, au Palais de Tokyo du 12/10/2016 au 18/12/2016.

Les performeurs de cette oeuvre, sélectionnés pour leur aisance verbale, et répondant à une dynamique de curiosité, ont été laissés libres de créer eux-mêmes cette oeuvre.

Avant la présentation de l'oeuvre au Palais de Tokyo, ils ont eu quatre séances de répétition, au cours desquelles ils ont pu expérimenter de nouvelles approches du dialogue.

Une des performeuses m'a confié que cette oeuvre se basait sur une voie d'approche « hors norme ». Plus vraie, plus à l'écoute. Ce dialogue vise à « dénuder » le spectateur en quelques phrases, et à faire émerger de ces courts échanges des thématiques personnelles et incisives, amenant les interlocuteurs à se plonger en eux-mêmes et à se questionner.

Cette performance est basée sur une confiance mutuelle, et chaque performeur se voit conférer le statut d'Oeuvre par Tino Sehgal.

Cette «oeuvre immatérielle» prend un statut très particulier dans le cadre de mon mémoire car elle me semble idéale.

En effet, *This Progress* se crée au moment présent, par et sur les performeurs. Ces derniers sont autant interprètes qu'artistes, puisqu'ils inventent chaque jour, et pour chaque visiteur, de nouvelles questions, et créent de nouveaux échanges. Tino Sehgal laisse cette liberté d'expression, et le projet est donc d'une grande richesse humaine.

Le spectateur est actif. Il ne se contente plus d'écouter ou d'observer l'Autre de sa place. Dans cette oeuvre, l'échange performeur-visiteur est dénué de filtre ou d'artifice. Il interroge l'un et l'autre au même titre. La proximité physique, dans cette performance, permet la réussite de ce concept.

En somme, cette performance est une oeuvre riche et multiple.

D'un point de vue artistique, les mouvements par groupes, plus ou moins lents, presque dansés, sont beaux à observer.

D'un point de vue de la rencontre, le concept est novateur. Ensemble, performeurs et visiteurs créent un lien privilégié, intime, qui ne peut exister qu'entre ces deux personnes là, à ce moment précis.

This Progress présente-t-il un format plus adapté à la « confrontation », que recherche Jérôme Bel, entre spectateurs et comédien, par un contact personnel sans distance, sans frontière?

4. UN THÉÂTRE ENGAGÉ

LE THÉÂTRE : MIROIR DE LA SOCIÉTÉ

Le spectateur arrive au théâtre l'esprit ouvert. Il décide de prendre un temps pour la pièce théâtrale uniquement. Durant ce temps, ne serait-ce que par politesse ou par respect, il ne peut pas discuter avec son voisin, ni utiliser son téléphone, et doit rester assis. Il n'a pas «d'échappatoire». Il ne partira que si la situation lui est insupportable.

Le spectateur peut être ému, bouleversé, choqué, violenté. Il a entendu un message. L'art n'aliène ni ne manipule personne. Il interroge le spectateur, le renvoie à ses ambivalences, ses valeurs, ses incertitudes. Il joue le rôle d'un miroir social.

Le théâtre me semble donc être un endroit privilégié pour transmettre des messages engagés, dénoncer ou défendre une cause.

Le théâtre, à toute époque, se construit sur la société, sur ses mœurs, ses vices, ses rêves, ses absurdités.

Il faut «rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde» comme l'a écrit Molière dans *La Critique de l'Ecole des Femmes*¹.

.....
1. Acte I, Scène 6.

Tout, au théâtre, est exagéré, et accentué volontairement, ou non, un comportement, un défaut, une qualité, une morphologie inhabituelle. Le seul fait qu'un de ces traits soit monté en scène lui confère un statut particulier et favorise la prise de conscience du spectateur, de façon plus évidente qu'au quotidien.

Les lectures et spectacles vus pour ce mémoire ne m'ont pas permis de prendre position quant au travail de Jérôme Bel. Son concept est extrêmement débattu dans le milieu du handicap, mais c'est aussi le plus accessible et le plus connu dans des milieux qui ne sont pas liés au handicap. C'est en cela qu'il peut aider à l'intégration du handicap dans le monde théâtral.

Jérôme Bel utilise la scène pour montrer ce qui existe dehors, ceux et celles que nous voyons sans voir, soit parce que nous fermons les yeux, soit parce que, par habitude, nous ne prêtons pas attention à autrui. Que ce soit un SDF, un handicapé, ou une personne en difficulté, la société tend à rendre l'Autre invisible, et à le réduire à un statut «d'inexistant».

Ses pièces oeuvrent comme un «aide mémoire». Elles nous rappellent qu'une multitude de corps et de personnalités nous entourent, et que se cache, en chacune d'elles, une singularité, qui est digne d'intérêt.

Dans une société où la technologie dépasse parfois le social, une pièce montrant l'Autre, sans artifice, me semble justifiée. C'est une invitation à prendre le temps de regarder cet Autre. Dans une société auto-centrée, le théâtre est révélateur, et éclaire ce qu'on ne regarde pas.

Dans le cadre du handicap, le choix des textes participe également à la prise de conscience du spectateur.

Dans le *Grand Théâtre de l'Oklahoma*, certaines phrases prononcées par les comédiens ont retenti en moi comme une confidence du comédien sur sa situation, son statut et sa perception par autrui.

La pièce n'est pas sur le handicap précisément. Il s'agit d'une adaptation du dernier chapitre du roman de Franz Kafka, *Le Disparu (Amerika)*. On y lit des passages sur l'intégration, le jugement des

autres, la difficulté de trouver sa place dans un monde obtus, notamment à propos des juifs et des noirs. Ce texte a été choisi car, par ce biais, il dénonce aussi la place des handicapés dans la société, leurs difficultés à s'intégrer, et le sentiment de culpabilité qu'ils peuvent être amenés à ressentir.

« Bien sûr que tout le monde combat. Mais je me combats plus que les autres. Les autres hommes se combattent comme en dormant. »

Jean Claude Pouliquen

Des phrases comme celles-ci, prononcées par des personnes atteintes de troubles mentaux, ont un impact très fort sur moi. Tout est remis en question, le spectacle s'efface un peu pour faire passer un message.

« Je chante pour des sourds, ils ne me comprennent pas. »

Christelle Podeur

Trois niveaux de lecture sont alors possibles:

Un premier niveau de lecture avec la fiction. L'histoire de la pièce.

Un deuxième niveau de lecture, où la fiction entre en résonance avec nos expériences personnelles.

Puis un troisième niveau de lecture, où l'interprétation du texte se fait à travers le handicap.

La phrase de Christelle Podeur me remet, moi, spectatrice, en question.

Est ce que je peux comprendre ce que ces comédiens essaient de me transmettre? Ce à quoi ils doivent faire face dans leur quotidien? La violence qu'ils supportent, et ce qu'ils affrontent pour progresser, s'imposer?

Comment tentent-ils de se faire accepter par une société qui n'est pas forcément adaptée à leur façon de penser, de parler, de communiquer, d'interagir, et de s'exprimer.

LA CRITIQUE : REFLET DES MENTALITÉS

« Nous parlerons de la critique de théâtre. Si souvent faible soit-elle en France, si borné soit son horizon, si pauvres ses mobiles et si petite son instruction, elle nous intéresse toujours, l'examen des tendances dont elle donne en creux témoignage nous éclaire à tout moment sur la situation politique où nous nous trouvons. Nous ne la négligerons pas, elle fait partie du théâtre, lieu impur, où les actions sont toujours polémiques : on joue pour qui? Contre qui? Pour régler quel compte? Vider quelle querelle? »¹

Les réactions du public et de la critique donnent une indication sur l'évolution de la pensée sociétale, ou des critères de jugement au XXI^e siècle. Cependant, le théâtre reste un art élitiste. Même s'il se démocratise petit à petit, cet échantillon n'est que peu représentatif.

Dans le cadre de ce mémoire, cette frange de la population (qui n'appartient pas forcément au milieu associatif, au milieu des ESAT, ou qui n'est pas directement concerné par un proche handicapé), nous indique, par ses réactions, un état des lieux de la pensée du moment sur la place du handicap au théâtre.

Progressivement, le fait que des comédiens handicapés entrent en scène, que les troupes partent en tournée, que les spectacles reçoivent des critiques (positives ou négatives), et que les salles soient comblées à chaque représentation, tout cela aide à mesurer l'évolution du regard que la société porte sur le handicap.

Les infrastructures pour accueillir le handicap se mettent en place trop lentement, mais les mentalités, avec le théâtre, évoluent vers plus de tolérance et d'entre-aide.

.....
1. Antoine Vitez, « L'Art du théâtre », *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p.125.

5. QUE DOIT-ON AU PUBLIC?

Le public intimide. La création d'une pièce est dans un entre-deux. D'une part, elle est le résultat d'une recherche artistique personnelle, ou d'un petit groupe, d'autre part, elle doit répondre aux attentes d'un public exigeant, aux goûts artistiques multiples.

THÉÂTRE CRÉÉ PAR TOUS, MAIS POUR QUI?

Au théâtre, le handicap fait encore réagir. Serait-il considéré comme anormal qu'on mette n'importe quel interprète sur scène (handicapé ou non) pour qu'il effectue ce dont il a envie, ou ce dont le metteur en scène a envie?

Le théâtre n'est donc pas un lieu pour les interprètes, mais un lieu pour le public. Les interprètes sont «employés» du public.

Se pose la question de l'accessibilité à la culture pour tous, et la participation à celle-ci de tous les individus.

La scène appartient-elle à quelqu'un? A qui offre t-on la possibilité de monter sur scène? A qui la refuse t-on? Qu'est ce qu'on y montre et qu'est ce qui reste invisible?

Depuis quelques années, la scène contemporaine fait scandale en montrant l'impensable : nudité, violence, sexe, animaux, nourriture gachée. Provocation injustifiée, gratuite?

De manière générale, le clivage privé/public s'amenuise, ce qui est spécifiquement dû aux réseaux sociaux, aux reality shows, à l'art contemporain intime etc...

Certaines démonstrations choquent. Sous prétexte d'être justifiées par une démarche artistique, elles atteignent le plateau. Mais seraient-elles tolérées dans le quotidien? La nudité dans les espaces publics n'est pas autorisée mais apparaît depuis les années 80s au théâtre.

Le théâtre est-il pour cela plus tolérant que le réel?

Est-il obligatoire d'avoir un code strict? Ne peut-on pas faire spectacle de ce qui nous donne envie? Quelle est cette limite qui nous empêche d'imaginer pouvoir donner en représentation certaines choses, certains comportements?

Est-ce toujours une question de morale? Car si l'envie émane des comédiens, pourquoi remettre en question ce choix? Pourquoi se sentir, en tant que spectateur, voyeur malsain?

Est-ce un problème d'acceptation et de tolérance des minorités par la société? A t-on encore aujourd'hui du mal à accepter les différences et à les regarder en face?

A t-on peur encore?

L'EXEMPLE DE LA TEMPORALITÉ

Prenons l'exemple de la temporalité d'une pièce.

Le spectacle se doit d'être limité dans le temps. Le spectateur prévoit dans son emploi du temps la durée de la pièce.

Quand un comédien avec des troubles cognitifs monte en scène, le metteur en scène s'adapte pour pallier aux imprévus.

Si le comédien a des trous de mémoire, on crée un personnage pour le souffleur. Si le comédien a tendance à digresser, à se perdre dans ses propos, on minute son temps de parole, et on l'interrompt à un temps donné. Ou alors on l'aide à revenir à son rôle.

Mais ne serait-ce pas intéressant de garder cette spontanéité, ce naturel?

Si la pièce venait à durer deux heures au lieu d'une, car un comédien s'est arrogé le droit à une improvisation, ou si la pièce venait à glisser d'une représentation à une autre en fonction de ce que les comédiens ressentent ou veulent exprimer?

Cela renforcerait le caractère unique et privilégié de la représentation théâtrale.

Un moment qui n'a lieu qu'entre les comédiens, et le public de ce jour J. Un moment «extra-ordinaire».

Après m'être immiscée dans ce monde du théâtre et du handicap, en m'investissant dans mon association, en lisant et regardant de nombreux documentaires, je me suis progressivement familiarisée avec le handicap sur scène. Ces corps, ces personnalités, ces différences, ne sont plus choquantes pour moi. Je retiens uniquement la spécificité du jeu du comédien, comme celle de n'importe quel autre acteur. J'apprécie ce type de jeu autant qu'un autre, car j'y ai été confrontée.

« Qu'il soit voyeur ou juste curieux, le spectateur peut regarder le handicap frontalement. Nous voulons casser l'image négative du handicap et faire comprendre que ce n'est pas une différence mais une singularité. »

Françoise Serres, présidente de l'association L'Autre Théâtre¹

Néanmoins, pour un public non averti, le handicap sur scène peut paraître comme étrange, comme s'il n'avait pas sa place au théâtre. Quelle en est la raison et quelles sont les solutions à proposer, pour

.....
¹. L'Autre Théâtre est une association visant à promouvoir l'expression artistique de personnes en situation de handicap.

qu'eux aussi, handicapés, aient un accès à l'expression sur scène comme tout autre individu?

Le 28 avril 2019, j'ai regardé la captation de *Il Silenzio*, pièce de Pippo Delbono. Cette pièce parle du tremblement de terre, qui, en 1968, a détruit la ville de Gibellina, en Sicile.

Pippo Delbono nous entraîne dans un univers proche de celui de Pina Bausch, autant dans sa démarche, que par l'aspect visuel. Cette chorégraphe travaillait à partir de l'individualité de chacun de ses danseurs, sur leur ressentis, leurs faiblesses et leurs zones sensibles. Dans *Il Silenzio*, comme dans les pièces de Pina Bausch, les femmes portent des robes souples, colorées, et des talons, les hommes des costumes de ville. Toute la pièce se déroule sur un plateau de sable. La musique vivante accompagne les comédiens.

Avant que la pièce commence, Pippo Delbono entre sur scène par le parterre. Il se présente, et excuse son français. Il est habillé comme dans la vie de tous les jours, chemise blanche à manches courtes, pantalon tombant trop bas sur la taille, micro branché et accroché à sa ceinture. Comme lors d'une répétition, il tient des feuilles de texte à la main. Il se fait l'intermédiaire entre l'histoire de Gibellina et le spectateur.

Il travaille dans cette pièce avec deux handicapés mentaux, dont Bobò. La pièce en elle-même semble faite pour les accueillir. L'univers du quotidien, la simplicité touchante de cette pièce accompagne leur entrée sur scène. Ces deux comédiens ont, comme la majorité des comédiens dans *Il Silenzio*, un rôle muet. Ils ont le même statut que le reste de la troupe. Ils interviennent sur scène avec un physique particulier, mais surtout avec une présence vibrante, des yeux pétillants, un sourire doux, et des gestes tendres.

Au sein de cette troupe, dans ce jeu, ces corps différents, qui pourraient surprendre, finalement ne me surprennent pas. Leur présence m'est même apparue comme familière et rassurante.

Les comédiens mêlent leurs compétences, leur jeu. Leurs différences sont des spécificités, qui touchent le public.

J'ai ressenti une volonté d'avancer ensemble, de créer ensemble. Cette pièce réunit sur scène ce que la société souvent sépare, et gomme quelques frontières.

Faut-il que notre société soit plus ouverte, qu'elle s'organise pour qu'il y ait une mixité, dès l'enfance, dans nos salles de cours, dans nos entreprises, dans nos transports, pour que le handicap soit appréhendé de façon adaptée, naturelle et sans crainte?

Faut-il créer une formation, destinée à tous, afin que la société entière accompagne ces personnes en difficulté?

Pour que petit à petit un fil de compréhension puisse se tisser entre le non-handicap et le handicap.

Pour que la société sache « être » avec celui qui pour l'instant reste « l'Autre ».

Sur scène, faut-il que la société propose plus de spectacles de troupes professionnelles de comédiens handicapés mentaux, dans des salles très fréquentées, dont le public est confiant quant à la programmation, ou faut-il d'abord intégrer plus de handicapés mentaux aux troupes existantes?

Jérôme Bel, dans sa démarche débattue, propose tout de même une solution pour démarrer ce processus d'intégration sur scène.

Il dit lui-même :

« Le seul moyen est la confrontation. Il faut pouvoir être en contact avec eux. Le dispositif théâtral est un moyen de provoquer cette rencontre, il comporte des risques, c'est sûr, dus à cet état d'exclusion des handicapés dans la société, à notre manque de connaissance sur eux. Je suis absolument convaincu qu'il faut donner à cette communauté une visibilité plus grande. C'est le seul moyen pour que les rapports avec eux soient « pacifiés ». Je dirais que je préfère mal montrer, que ne pas montrer du tout ».

Idéalement, il faudrait qu'un comédien handicapé soit considéré comme un comédien à part entière, et qu'il soit recruté au sein d'une troupe pour la qualité et l'intérêt de son propre jeu.

Pour l'instant, la majorité des compagnies existantes mettent exclusivement en scène des comédiens sans handicap, ou bien exclusivement des comédiens porteurs d'un handicap. Or une mixité sur scène serait un atout, et mettrait en valeur le jeu de tous les comédiens présents sur le plateau.

Pour moi, la scène est un espace dans lequel toute personne est sur un pied d'égalité. Tout individu est, quelque soit sa provenance, porteur d'émotions, belles, tragiques, frustrantes, crispantes, émouvantes. Dans tous les cas, le spectateur ressent quelque chose, quelque soit son interprétation, sa réaction.

Le théâtre peut être une façon élégante et créatrice d'intégrer ces personnes marginalisées dans notre société.

Pour certains handicapés, la communication n'est pas simple. La pratique théâtrale peut aider à canaliser les émotions, les sensations et permettre une expression dans une autre forme de langage. On se rapproche en cela d'une pratique thérapeutique, d'un art-thérapie.

En conclusion, le handicap au théâtre agit comme une loupe, grossit le trait. Il interroge sur le théâtre en général (sur le statut du spectateur, celui du comédien et de son personnage, sur les limites du théâtre, et sur le rapport que la salle « classique » induit entre spectateur et comédien).

A ce titre, la troupe des Mines de Rien m'a appris une autre forme de travail, plus dans l'écoute, le ressenti, le partage, et par une création sur le moment présent.

« Il faut qu'il y ait une vraie rencontre humaine et artistique entre les comédiens et le metteur en scène. On ne peut pas plaquer les choses qu'on sait faire. On est obligé de réinventer avec eux quelque chose de singulier. Et je pense que c'est cette idée là, de trouver quelque chose qui soit, à la fois soi-même, ce qu'on sait faire, et en même temps qui va nous renouveler, nous questionner sur nos pratiques et nos manières d'envisager le théâtre. »

Sylvain Maurice¹, metteur en scène

.....
1. Sylvain Maurice travaille avec la compagnie de l'Oiseau-Mouche, troupe professionnelle de comédiens handicapés mentaux, basée à Roubaix.

«On est entre nous... Et vous êtes entre nous aussi maintenant.»¹

.....

1. Nicolas Philibert, *La Moindre des Choses*, documentaire de 1996 sur la Clinique de la Borde. Un patient de la clinique dira cette phrase au caméraman après avoir passé de longues semaines à être filmé.

TABLE DES MATIÈRES

1. VERS LA THÉÂTRALISATION DU HANDICAP	
1.1. Aux origines de la représentation : la présentation	17
1.2. Le théâtre comme thérapie ou voix d'intégration	27
1.2.1. L'ESAT, structure d'intégration par l'emploi	29
1.2.2. Le théâtre dans les institutions psychiatriques	31
1.2.2.1. La Clinique de la Borde	
1.2.2.2. Le centre de jour Colbert	
2. LE HANDICAP MENTAL SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE	
2.1. Au premier regard : un effet de réel inattendu	39
2.2 Modification des codes du théâtre	49
2.2.1. Le corps	49
2.2.1.1. Vestiges d'un passé strict	
2.2.1.2. La scène contemporaine : l'entrée de nouveaux corps	
2.2.1.3. Quand le handicap apparaît	
2.2.2. La parole	54
2.2.2.1. Personnage ou comédien?	
2.2.2.2. La mémoire : la solution du souffleur?	
2.2.2.3. Une place particulière au sein d'une troupe	

3. LE SPECTATEUR : UN STATUT ÉQUIVOQUE

3.1 La scène : qui choisit? 673.1.1. Exemple 1 : *Disabled Theater*3.1.2. Exemple 2 : *Dans la terrible jungle*3.1.3. Exemple 3 : *Forbidden di Sporgersi***3.2. Comment juger? 73**

3.2.1. La comparaison 73

3.2.2. Le rire 75

3.2.3. Qui est montré? 78

4. VERS UN THÉÂTRE UTOPIQUE:
UNE REMISE EN QUESTION DU THÉÂTRE "CLASSIQUE"**4.1. Les limites du rapport scène/salle 87****4.2. Un théâtre exemplaire dans sa construction 91****4.3. La rencontre : La performance de Tino Sehgal 93****4.4. Un théâtre engagé 97**

4.4.1. Le théâtre : miroir de la société 97

4.4.2. La critique: reflet des mentalités 100

4.5. Que doit-on au public? 103

4.5.1. Théâtre créé par tous, mais pour qui? 103

4.5.2. L'exemple de la temporalité 105

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, «Folio Essais», 1964, 251p.

BANCEL Nicolas, *Zoos humains, XIX et XXe siècles. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte, 2002, 477p.

BOGDAN Robert, *La fabrique des monstres. Les Etats-Unis et le Freak Show. 1840-1940*, Paris, Alma, 2013, 285p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, «Tel», 1972, 583p.

PECOIL Vincent, *The Freak Show, Exposer l'anormalité*. Catalogue d'exposition, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 6 juin au 5 août 2007, Paris, Presses du réel, 2007, 160p.

RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, «Essais», 1987, 234p.

TACKELS Bruno, *Pippo Delbono, Ecrivains de plateau tome V*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009, 127p.

VITEZ Antoine, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, 612p.

ARTICLES

ASTIER Marie, « Du théâtralisé au théâtralisable : le cas du handicap mental », *Fabula LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017.

BEL Jérôme, « Disabled Theater », *Chimères*, 2013/2 (N° 80), p.195-199.

BERNARD Anne-Marie, HOUDAILLE Jacques, «Les internés de Charenton, 1800-1854». In: *Population*, 49e année, n°2, Paris, I.N.E.D, 1994, p.500-515 .

BERTOMEU Agnès, « Métamorphoses ou la « Grille des ateliers » à La Borde », *Le sujet dans la cité*, 2013/2 (N° 4), p. 144-156.

BONTÉ Patrick, « Les langages singuliers du théâtre-danse », *Études théâtrales*, 2010/1 (N° 47-48), p. 105-107.

BOWEN Thomas, «Du traitement des insensés dans l'Hôpital de Bethléem de Londres», Paris, Hachette BNF, 2018, 62p.

BRIDEWELL ROYAL HOSPITAL, BETHLEM ROYAL HOSPITAL, «Recueil des mémoires sur les établissements d'humanité», Paris, Agasse, 1798.

COMPTE Roy, « Handicap mental et créativité : pour une esthétique du regard », *Empan*, 2013/2 (n° 90), p. 88-97.

COUDER Olivier, « Théâtre et handicap : l'œuvre à construire », *VST - Vie sociale et traitements*, 2005/4 (no 88), p. 30-35.

MESMIN D'ESTIENNE Jeanne, « La Maison de Charenton du XVIIe au XXe siècle : construction du discours sur l'asile », *Revue d'histoire de la protection sociale*, 2008/1 (N° 1), p. 19-35.

NIORT Jannick, VASQUEZ Javier Hernández, RODENAS Ana Bofill, « Danse et handicap intellectuel: une approche conceptuelle », *Staps*, 2010/3 (n° 89), p. 61-68.

PERCQ Ysis, «Théâtre et handicap, délicate alchimie», *La Croix*, 25 juin 2013.

SAINTE FARE GARNOT Nicolas, «L'Hôpital Général de Paris. Institution d'assistance, de police, ou de soins?» In: *Histoire, économie et société*, 3e année, n°4, CDU SEDES, 1984, p. 535-542.

STIKER Henri-Jacques, « Approche anthropologique des images du handicap. Le schème du retournement », In: *Alter*, Volume 1, Issue 1, Elsevier, novembre 2007, pages 10-22.

TONEZZI José, « Le théâtre des anomalies ou la scène contaminée », *Staps*, 2010/3 (n° 89), p. 69-74.

VALADE Bernard, « Création de l'hôpital général », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/creation-de-l-hopital-general/>, [consulté le 9 avril 2019].

OEUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

BARRÈRE Igor, *La Borde, ou le droit à la folie*, [Documentaire], INA, 1977, 63 min.

BERTUCCELLI Julie, *Dernières nouvelles du cosmos*, [Documentaire], Les Films du Poissons, 2016, 89 min.

BOUDIN Aude-Marie, *40 ans, déjà? Seulement!*, [Documentaire], Compagnie de l'Oiseau-Mouche, 2018, 52 min.

BROWNING Tod, *Freaks*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932, 64 min.

CAPELLE Caroline, LEY Ombeline, *Dans la terrible jungle*, [Documentaire], Les Acacias, 2018, 81 min.

DUCROCQ Jean-François, CHEBASSIER Éric, *Un théâtre sur la Lune*, [Documentaire], co-production 48° Rugissants & Point du Jour, 2018, 55 min.

LYNCH David, *Elephant Man*, Brookfilms, 1980, 118 min.

PHILIBERT Nicolas, *La moindre des choses*, [Documentaire], Serge Lalou, 1996, 104 min.

STALENS Marion, *Les Acteurs Singuliers* [Documentaire], Infra-rouge / Escazal Films, 2012, 59 min.

VON TRIER Lars, *Les Idiots*, Zentropa, 1998, 117 min.

OEUVRES THÉÂTRALES ET EXPOSITIONS

BAUSCH Pina, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, création 1984, vu au Théâtre du Chatelêt, Paris, Mai 2016.

BEL Jérôme, *Disabled Theater*, création 2012, captation de la représentation à la Schauspielhaus, Zurich, Mars 2014.

BEL Jérôme, *Gala*, création 2015, captation de la représentation du Festival d'Automne, Paris, 2016.

BORY Aurélien, *Plexus*, création 2012, vu au Cent-Quatre, Paris, Mars 2018.

DELBONO Pippo, *Il silenzio*, création 2000, captation de la représentation au Théâtre du Rond-Point, Paris, Novembre 2005.

GALLOIS Jann, *Diagnostic 20.9*, création 2015, vu à Chaillot, Paris, Février 2019.

LOUARN Madeleine, AUGUSTE Jean-François, *Grand Théâtre d'Oklahoma*, création 2018, vu à La Ferme du Buisson, Noisiel, Février 2019.

MEUNIER Pierre, BORDAT Marguerite, *Forbidden di Sporgersi*, création 2015, vu au Théâtre des Abbesses, Paris, Février 2017.

SEHGAL Tino, *Carte Blanche à Tino Sehgal*, vue au Palais de Tokyo, Paris, exposition du 12 octobre 2016 au 18 décembre 2016.

ENREGISTREMENTS RADIO ET VIDEO

Arte Journal, « Jérôme Bel : chorégraphe de la fragilité », Arte, 7 décembre 2017.

La Tête au carré, « L'archéologie du handicap », France Inter, 18 février 2019.

Affaires sensibles, « La clinique La Borde et la psychiatrie institutionnelle », France Inter, 19 mars 2019.

Vies de famille, « Le théâtre en hôpital psychiatrique », RCF, 26 avril 2016.

Entrée Libre, « Nuit blanche 2017 », France 5, 6 octobre 2017.

SITES WEB

Assistance Publique des hôpitaux de Paris, « Hôpital Général: 1656-1790 », consulté sur <http://archives.aphp.fr/hopital-general-1656-1790/>.

Inrap, « Les infirmes étaient exclus de la société », consulté sur <https://www.inrap.fr/magazine/Idees-recues-sur-le-Moyen-Age/Sornettes/La-vie-des-personnes-handicapees-etait-abominable#.XMWevZMzYUs>.

Legifrance, « Code de l'action sociale et des familles » consulté sur <https://www.legifrance.gouv.fr>.

Service Public, « Handicap: travail en établissement et service d'aide par le travail », consulté sur <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F1654>.

Achevé d'imprimer en mai 2019
à l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Paris

Caractères typographiques

Athelas (Veronika Burian, José Scaglione, 2008)

Optima (Hermann Zapf, 1958)

Papier

Olin Regular 100g



